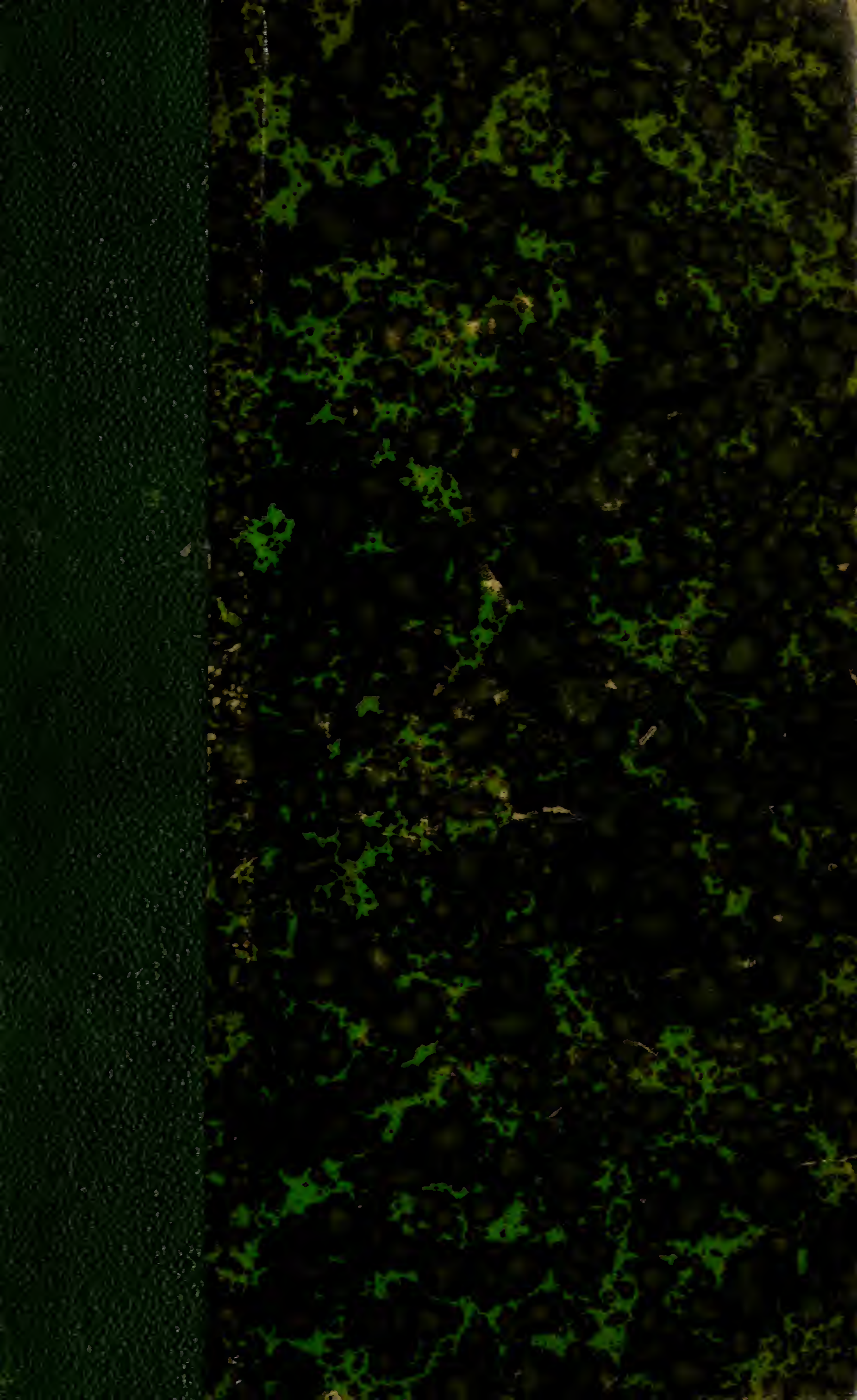


CABINET DE LECTURE

CONDITIONS D'ABONNEMENT

0 fr. **10** par semaine et par volume ;

0 fr. **75** par mois et pour autant de volumes que l'on peut lire.

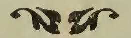
Recommandations aux Lecteurs

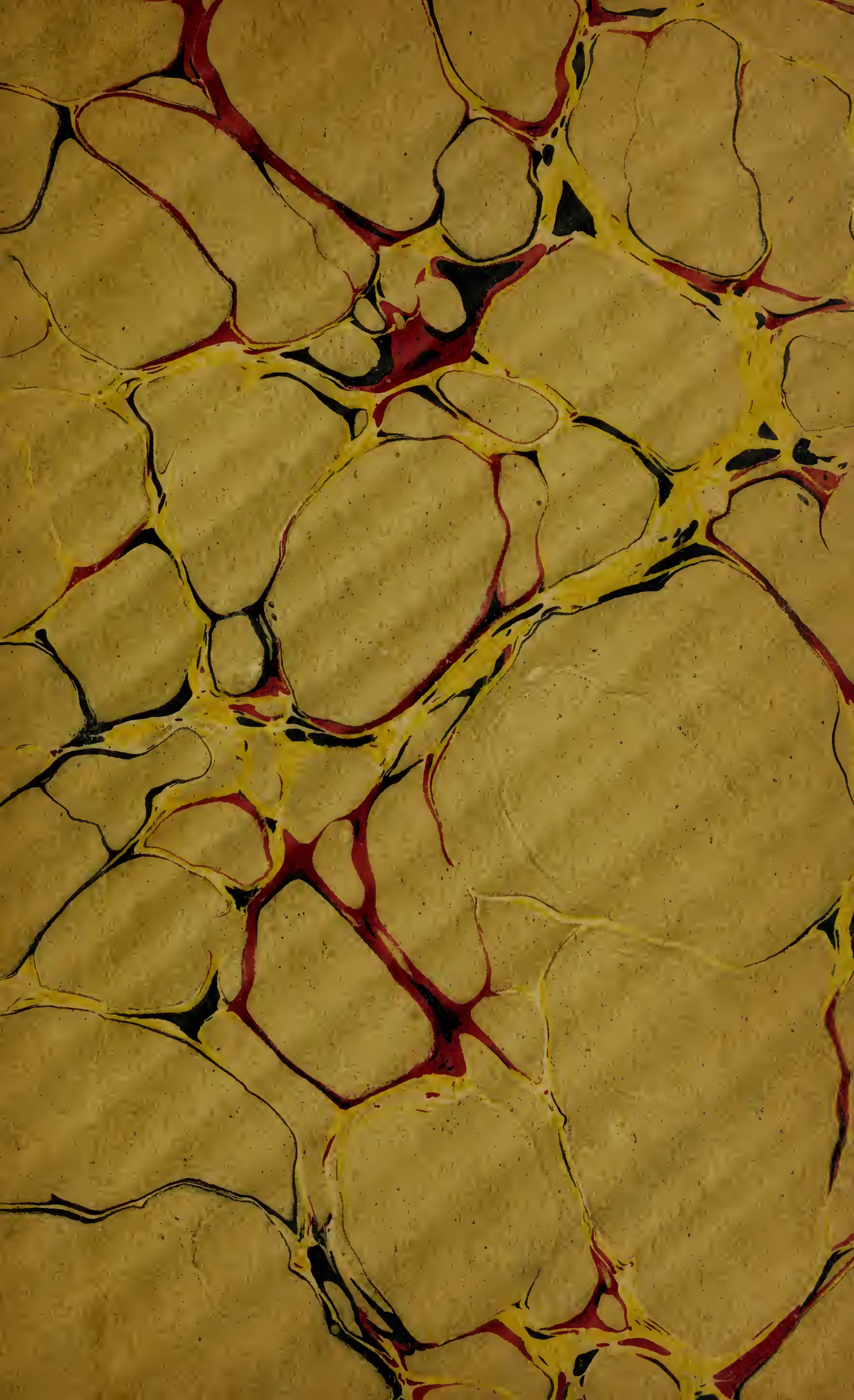
Les personnes qui auraient une redevance trop forte pourraient acheter le volume aux prix de **3 fr. 50** *relié et* **3 francs** *broché.*

Tenir les livres, lorsqu'on les lira, revêtus d'une couverture en papier.

Ne jamais tourner les feuillets en les froissant avec un doigt mouillé.

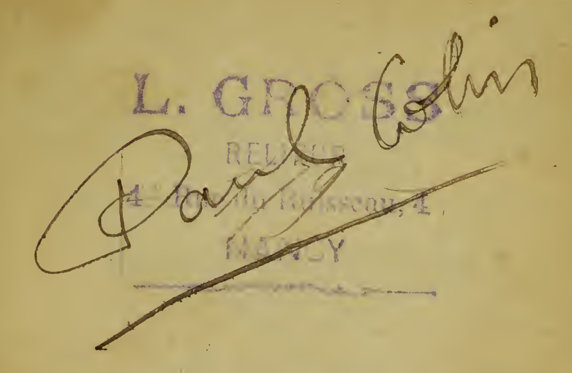
Prendre garde qu'il ne soit fait ni écritures, ni taches, soit sur la couverture, soit à l'intérieur du livre.





Exemplaire ayant appartenu
au peintre Paul Colin, avec
sa signature et un dessin
original.


ART
ANTIQUE



HISTOIRE DE L'ART ANTIQUE

122.78.— Boulogne (Seine). — Imp. JULES BOYER.



LIBRAIRIE
DE L'ÉCHO DE LA SORBONNE
PARIS, 54, RUE DES ÉCOLES

HISTOIRE DES BEAUX-ARTS

I

ART ANTIQUE

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE
ART DOMESTIQUE

PAR

RENÉ MÉNARD

3e Édition.

LES ORIGINES DE L'ART

L'art est l'expression d'un besoin et non d'un caprice. Il est donc inutile de rechercher ses origines dans l'histoire, car il commence avec l'histoire. Le sauvage élève une cahute avec des branches d'arbre : en cela, il obéit à un besoin matériel, celui de s'abriter. Mais en même temps, il cherche à la construire *à son goût*, c'est-à-dire aussi *belle* qu'il le peut : le chef de la tribu aura la plus *belle* hutte. Ceci est un besoin moral qui est l'aspiration vers le beau. L'homme primitif façonne avec de l'argile un pot destiné à contenir du liquide, mais en même temps, il cherche à lui donner une forme plus évasée dans une partie, plus rétrécie dans une autre ; et il ne sé-

pare pas l'idée de le rendre plus commode pour son service, et l'idée de le rendre plus agréable à l'œil; ces deux idées-là n'en font qu'une à ses yeux, et voilà pourquoi chez les peuples primitifs, l'art et l'industrie s'expriment par le même mot.

Mais quand l'homme primitif façonne ce pot, quand il cherche quelle forme il va lui donner, son instinct éveille dans sa mémoire mille souvenirs des formes qu'il a vues, telles que les fruits, le calice des fleurs, et même lorsqu'il ne les a pas sous les yeux, même lorsqu'il n'en a pas conscience, il imite par instinct; les formes qu'il crée sont des formes dont il se souvient et qu'il traduit en les modifiant pour atteindre le but qu'il s'est proposé. Ainsi, le rêve qu'il poursuit est idéal, mais le moyen qu'il emploie pour y arriver est l'imitation d'une chose réelle. L'art est donc une aspiration vers une beauté inconnue, qui s'exprime par l'imitation de formes connues.

L'art dans son origine est un ornement, mais il devient bientôt l'expression d'une idée. Un sauvage, plus fort ou plus intelligent que les autres, a tué une bête féroce qui désolait la contrée; il en suspend la dépouille à l'entrée de sa demeure. Mais la dèpouille se détruit. Il taille comme il peut, dans le bois ou dans la pierre, selon qu'une hutte ou une caverne lui sert d'habitation, une image grossière du combat où il s'est illustré; car il veut que ses enfants et ses petits-enfants disent en voyant cela : « C'est ici qu'était l'homme qui savait nous défendre. » Voilà donc l'art chargé de perpétuer le souvenir d'un événement. La sculpture et la peinture ont été

pendant des siècles la seule manière d'écrire l'histoire.

Mais l'art va bientôt traduire autre chose que des faits matériels. En présence des maux dont il est affligé, des injustices dont il est témoin, l'homme éprouve le besoin de se figurer un monde différent, qui réponde à la notion qu'il a du bien et de la justice ; il conçoit l'idée d'un Dieu fort et juste qui châtie les méchants et récompense les bons. Il la réalise par l'art et fabrique une idole, image visible de sa conception religieuse. Pour exprimer ce Dieu fort, il lui donnera les formes connues qui annoncent la force ; et pour rendre vraisemblable ce qui est impalpable et invisible, il aura recours à l'imitation de la réalité. L'art va donc toujours du réel à l'idéal, soit qu'il s'associe à notre industrie, soit qu'il retrace les événements de notre histoire, soit qu'il traduise les conceptions morales de notre esprit.

Dans tous les temps et chez tous les peuples, nous retrouvons le germe de l'art, mais il se développe ou demeure condamné à la stérilité, selon le génie des races diverses et les conditions morales où s'exerce leur activité.

« La plupart des écrivains, dit Vasari, prétendent que la peinture et la sculpture furent trouvées par les Égyptiens ; d'autres attribuent aux Chaldéens les premières figures en relief et accordent aux Grecs l'invention du pinceau et de la couleur ; mais moi, je soutiens que le dessin, ce principe créateur et vivifiant de la peinture et de la sculpture, a existé dès l'origine des choses. » Vasari a raison, mais s'il est

impossible de rechercher l'origine de l'art, on peut en étudier la marche historique et non interrompue, depuis les pyramides d'Égypte, jusqu'aux productions de l'art contemporain. Cette histoire, c'est celle qui retrace la forme visible que l'humanité a donnée à ses idées pendant une période de quarante ou cinquante siècles.

ÉGYPTE

Documents. — C'est seulement depuis le commencement de ce siècle que la science a pu soulever un coin de ce voile mystérieux qui depuis si longtemps rendait impénétrables l'art et la civilisation de l'Égypte. Le plus grand honneur en revient à la France. Les savants qui accompagnèrent l'expédition du général Bonaparte pour explorer les monuments de l'Égypte, se mirent à l'œuvre avec un zèle incomparable; leur travail présente une réunion immense de documents décrits ou dessinés avec le plus grand soin, mais dans un ordre purement géographique.

Une étude plus approfondie du caractère des

formes a montré qu'ils avaient souvent attribué à une époque très-ancienne des ouvrages exécutés sous les Ptolémées. L'impossibilité où on était de déchiffrer les inscriptions empêchait d'ailleurs toute explication raisonnée sur la symbolique de l'art. La découverte de Champollion a permis d'envisager les monuments sous un jour complètement nouveau et on a pu trouver le sens de bien des statues jusque-là inintelligibles. L'Allemagne alors s'est mise à l'œuvre avec son érudition ordinaire, et le magnifique ouvrage de Lepsius, publié à Berlin, a offert à la science une quantité énorme de monuments nouveaux. De nos jours enfin, les travaux de M. de Rougé, le savant conservateur du Musée égyptien, au Louvre, et les fouilles récentes de M. Mariette, qui explore chaque jour quelque nouveau coin de la vieille Égypte avec une infatigable activité, permettent de donner aux monuments de l'art, sinon une date absolument précise, au moins un classement qui peut en expliquer la marche.

Le culte ; les dieux. — La religion égyptienne est un composé de cultes locaux, qui pendant une longue suite de siècles ont subi de nombreuses altérations. Des peuples de races diverses se mêlaient dans la vallée du Nil, et chacun apportait à la croyance commune le cachet de son génie propre, philosophique ou superstitieux.

L'Orient est le pays des rêveurs, des grands constructeurs de systèmes religieux, l'Afrique est la terre du fétichisme et de l'idolâtrie pure. Les tribus

noires de l'Afrique centrale ont toujours adoré les animaux de leurs déserts : l'homme se sent inférieur à eux, parce qu'ils possèdent à un plus haut degré la force, l'agilité. De la différence intellectuelle de ces hommes réunis sur un même sol, résulte dans l'ordre religieux, une croyance très-élevée, s'appliquant à des divinités qui toutes empruntent quelque chose à la forme animale. Chacun peut donc, dans les représentations de l'art religieux, prendre ce qui lui convient, rire des singuliers hommages rendus à un chat ou à un épervier, ou bien chercher le sens caché sous ces emblêmes.

Au dessus de cette multitude de divinités de formes diverses, un Dieu suprême est adoré sous des noms différents, suivant les localités. C'est celui que les légendes sacrées appellent « le seul être vivant en vérité », celui qui a donné naissance aux dieux inférieurs, qui a tout fait. Ce Dieu unique, incréé, invisible, auteur du ciel et de la terre, n'a pas eu de commencement et n'aura pas de fin. Il est en trois personnes : le père, le fils, et un personnage féminin qui joue le rôle de mère, mais demeure toujours vierge. Car le fils a été enfanté, mais non engendré, ou plutôt il s'engendre lui-même par le souffle divin. C'est à cette mystérieuse triade que sont dédiés tous les temples égyptiens. Mais ce qui domine tout dans la religion égyptienne, c'est la croyance à l'immortalité de l'âme, au jugement et à la résurrection des corps. C'est à ces dogmes que se rapportent toutes les scènes figurées symbolique-

ment sur les tombeaux, sur les momies, sur les papyrus.

Osiris, le principe du bien, Isis, sa sœur et son épouse et Horus son fils, composent une triade. Osiris avait été tué par son frère Set ou Typhon, le principe du mal, mais les soins d'Isis l'ont rendu à la vie, et son fils Horus l'a vengé. Il n'a pu tuer Typhon, car le mal existe encore sur la terre, mais il l'a affaibli en assurant le triomphe des lois divines sur les forces désordonnées de la nature et sur les mauvais esprits.

La triade égyptienne varie dans le nom de ses personnages, comme dans leur histoire, mais on la retrouve partout. « Au sommet du panthéon égyptien, dit M. Mariette, plane un Dieu unique, immortel, incréé, invisible, et caché dans les profondeurs inaccessibles de son essence; il est le créateur du ciel et de la terre; il a fait tout ce qui existe et rien n'a été fait sans lui; c'est le Dieu réservé à l'initié du sanctuaire. » Les découvertes récentes de la science des déchiffrements des hyéroglyphes, ajoute le savant égyptologue, ont confirmé ces vues.

Mais, en dehors du sanctuaire, le Dieu revêt mille formes différentes, car ses agents, qui ne sont que ses propres attributs personnifiés, deviennent, pour le vulgaire, des dieux visibles dont l'art multiplie les images variées à l'infini. Si l'on considère Dieu comme le ressort caché qui pousse la nature à se renouveler sans cesse, ce sera *Ammon*. La raison divine sera personnifiée en *Thoth*. Le dieu à tête de scarabée, *Kheper*, exprime l'éternité; il se donne la

vie à lui-même et n'a pas eu de commencement. Tous ces dieux ne sont que les manifestations du Dieu unique. « Mais, dit M. Mariette, dans aucun temple, ce Dieu ne figure seul sur les autels où son image est adorée, et les Égyptiens ont toujours voulu qu'il se décomposât en une sorte de triade formée de lui-même, d'une déesse qui revêt le plus souvent les symboles de la maternité, et d'un troisième Dieu, que sa coiffure et son costume font reconnaître pour un Dieu enfant. »

Un sacerdoce puissant, se transmettant par initiation les traditions de sa théologie, dirigea l'art et lui imprima une sorte de grandeur étrange ; mais l'art ainsi dirigé se conserva tel qu'il était, répéta ses formules imperturbablement et ne progressa plus. « Le symbole, dit M. Charles Blanc, fut pour ce grand art ce qu'étaient pour les morts embaumés les aromates qui les conservaient ; il le momifia, mais en le momifiant, il le conserva. »

Visite au Louvre. — On peut étudier, au musée du Louvre, toutes les formes que les Égyptiens donnaient à la divinité ; mais celle qu'on trouve le plus parmi les grands monuments est *Pacht*, la déesse à tête de lionne, qui est chargée de venger les crimes et de punir les coupables. Mais il ne faut pas vous effrayer de son air terrible, car si, à l'heure du jugement, les 42 assesseurs d'Osiris, qui interrogeront votre conscience, l'ont trouvée pure, si vous avez eu soin de la momie de vos parents, et si vous avez ob-

servé convenablement les rites, Pacht, la déesse à tête de lionne, sera pour vous une chatte caressante, qui vous réjouira par d'agréables ronrons. Nous devons à cette croyance d'avoir de belles chattes en bronze et en faïence bleue; mais pour voir Pacht en chatte, il faudra monter dans les salles du haut. On remarquera que plusieurs de ces chattes ont les oreilles percées, à cause des boucles d'oreille que les Égyptiens leur mettaient. Pacht était en même temps une divinité solaire à laquelle on attribuait la formation des races Asiatiques.

La salle d'Apis contient les monuments découverts par M. Mariette dans les tombeaux du bœuf *Apis*. Outre une foule d'inscriptions d'une valeur inappréciable pour l'archéologie, on peut voir l'image du dieu lui-même. « La statue d'*Apis*, S 98, dit M. de Rougé, placée au milieu de la salle, fut trouvée en place dans sa chapelle... On distingue parfaitement encore les marques sacrées quant à la couleur d'*Apis;* elles consistaient dans des taches noires régulières terminées en forme de croissant; la tête était noire, avec un triangle blanc sur le front. » Le bœuf Apis est une incarnation d'Osiris, dieu souverainement bon, dit M. Mariette, qui descend au milieu des hommes et s'expose aux douleurs de la vie terrestre sous la forme d'un quadrupède.

C'est en montant dans les salles du haut que nous verrons la forme que l'art a donnée aux différents aspects de la divinité dans le culte égyptien. Dans la salle des monuments religieux, l'armoire A réunit les principaux dieux de la Thébaïde. *Ammon, le grand*

dieu vivant en vérité, porte une coiffure avec une couronne rouge, surmontée de deux longues plumes droites; sa divine épouse, *Maut* ou la mère, est coiffée du double diadème; *Chons*, leur fils, a une tête d'épervier. Dans l'armoire B, on voit des petites figures de la déesse *Neith*, présentant le sein à de jeunes crocodiles. *Ptah,* le dieu suprême de Memphis, a la tête rasée et est enveloppé comme une momie : on en voit au Louvre de belles figurines en bronze. *Ra* ou le soleil est représenté par un homme à tête d'épervier, coiffé d'un disque; *Hathor,* la fille du soleil, a la tête ornée d'oreilles de vache : dans les temples qui lui sont dédiés, les colonnes portent la tête de la déesse pour chapiteaux. C'est la déesse *Hathor* qui, sous la forme d'une vache, reçoit le défunt arrivant au tombeau. Nous en avons de belles figures de bronze, où elle est représentée dans son rôle de mère, tenant l'enfant sur ses genoux.

L'armoire C est consacrée au culte d'*Osiris*. Ce Dieu a le corps enveloppé comme celui d'une momie, il tient en main le crochet et le fouet, symboles du gouvernement. *Set* ou *Typhon*, le frère et le meurtrier d'*Osiris*, est symbolisé par une tête d'animal carnassier au museau long et busqué. Les figures de ce dieu sont extrêmement rares, parce qu'elles ont été détruites avec une rage inouïe dans une réaction qui eut lieu contre son culte. *Isis,* la sœur et l'épouse d'*Osiris* a pour coiffure symbolique un disque avec deux cornes de vache : on la confond souvent avec *Hathor*. *Anubis* est toujours caractérisé par une tête de chacal; c'est le dieu qui veille sur

les momies; il assiste au jugement, ainsi que *Thot,* qui rend compte à *Osiris* du pèsement de l'âme, et qui ouvre au défunt les portes célestes. Il a une tête d'ibis.

L'armoire D. est consacrée à *Horus*, le fils d'*Isis* et d'*Osiris*, qui avait vaincu Set et vengé la mémoire de son père. Comme symbole du soleil levant, *Horus* est placé sur un lotus dont le bouton s'élance du fond des eaux. Nous avons beaucoup de statuettes de ce dieu. On retrouve encore dans les armoires du musée une foule de divinités dont les emblèmes sont variés à l'infini, mais dont la description nous entraînerait trop loin; seulement observons que presque toujours les formes animales sont mêlées à la forme humaine dans les représentations symboliques du culte égyptien.

Art funéraire. — Les Égyptiens étaient religieusement attachés au culte des ancêtres. Ils croyaient à la bienfaisante influence des morts qui veillent sur nous, et gardaient avec vénération les usages de leurs parents. La mort a eu dans leur civilisation un rôle plus grand que la vie. Ils faisaient peu de cas des demeures qu'ils habitaient. Mais les maisons éternelles où ils devaient reposer après leur mort étaient l'objet de tous leurs soins. Le mobilier funéraire était prodigieux : meubles, statues, stèles, amulettes, bijoux, on trouve tout dans leurs tombeaux. Dans la pensée des Égyptiens, la vie de ce monde n'était, comme la mort, qu'une transition, un temps d'épreuves, après lequel on devait reprendre

le corps : de là la nécessité de l'embaumer pour que l'âme puisse le retrouver intact. Il est aussi probable que l'hygiène entrait pour beaucoup dans ces prescriptions. M. Champollion Figeac attribue l'introduction de la peste en Égypte au culte chrétien, qui a substitué l'usage des enterrements à celui des embaumements. La peste n'était pas connue des anciens Égyptiens.

En étudiant l'architecture funéraire de l'Égypte, nous trouvons plusieurs espèces de monuments servant de tombeaux, les pyramides, les hypogées et les nécropoles.

Les pyramides. — On ne saurait déterminer d'une manière bien positive la date des pyramides. Mais la plus grande se rapporte à un roi de la quatrième dynastie, qu'Hérodote appelle Cheops. Ce fut un roi guerrier : les bas reliefs nous le montrent châtiant les brigands qui infestaient les frontières orientales de l'Égypte. Mais ce fut surtout un roi constructeur : la plus grande pyramide est le tombeau de Cheops. Cent mille hommes, qui se relayaient tous les trois mois, y travaillèrent, dit-on, pendant trente ans. Nos machines modernes pourraient aisément suppléer à cet immense effort des anciens Égyptiens. « Mais, dit M. Mariette, le problème difficile à résoudre même de nos jours, serait de construire des chambres et des couloirs intérieurs, qui malgré les millions de kilogrammes qui pèsent sur eux, conserveraient à travers soixante siècles la plus parfaite et la plus étonnante régularité. »

Les grandes pyramides sont situées aux environs du Caire, à 6 kilomètres du village de Ghisé. Celleh de Cheops est la plus célèbre. Celles de Chefren, de Mycerinus, sont tout à côté, ainsi qu'une multitude de petits monuments de forme pyramidale qui entourent la grande pyramide. La grande pyramide de Cheops forme un carré de 248 mètres environ : sa hauteur perpendiculaire est de 133 mètres, c'est-à-dire 8 mètres de plus que la coupole de Saint-Pierre de Rome. Il y a 206 rangées de marches en pierre dont la hauteur moyenne est de deux à trois pieds. Les angles correspondent aux quatre points cardinaux. L'entrée est du côté du nord. Des passages étroits conduisent aux chambres intérieures dont les principales sont celles du roi et de la reine. Ces édifices sont des tombeaux. Mais on doit supposer, qu'outre leur destination sépulcrale, ils en avaient une autre, soit comme observatoires astronomiques, soit comme autels religieux.

Les pyramides sont les monuments les plus gigantesques qui aient été bâtis par les peuples de l'antiquité. Elles avaient leurs faces revêtues extérieurement de dalles polies et parfaitement appareillées. Le nombre des pyramides de Ghiseh est de neuf, deux très-grandes et les autres de moindre dimension.

On connaît encore trente-neuf pyramides, restes d'un nombre beaucoup plus grand. Elles sont toutes situées sur la rive gauche du Nil. Les pyramides de Sakkarah sont précédées par une chaussée ou chemin incliné, taillé dans le roc. La plus grande pré-

sentait six étages superposés en retraite, et ayant chacun la forme d'une pyramide tronquée. On trouve quelquefois à côté des pyramides un puits à momies. Les particuliers avaient pour eux de petites pyramides de un ou deux pieds de haut, qu'on décorait souvent de peintures funéraires ou d'inscriptions; on peut en voir au musée du Louvre.

Tout à côté des grandes pyramides de Ghiseh, on voit un monument qui n'est pas moins extraordinaire. C'est le grand Sphinx, statuè gigantesque taillée dans le roc solide, vis-à-vis la pyramide de Chéphren, avec laquelle un passage souterrain établit une communication. Sa figure présente le type d'un Nubien.

Hypogées. — On a donné le non d'hypogées, c'est-à-dire souterrains, à des tombeaux creusés dans le flanc des montagnes. En général, les hypogées s'annoncent par une façade taillée verticalement dans le rocher et par une porte ouvrant sur un couloir qui s'enfonce dans la montagne. Ces couloirs sont entrecoupés par des pièces carrées ou rectangulaires, dans lesquelles se trouvent les sarcophages. Les parois de ces chambres funéraires sont couvertes de peintures. Les hypogées sont plus nombreux à mesure qu'on approche de la Nubie.

Nécropoles. — Il n'y avait que les rois ou les grands personnages qui eussent une sépulture particulière. Les nécropoles étaient des tombeaux communs, dont on trouve aujourd'hui les ruines, consis-

tant en masses énormes de débris de poteries et de figurines funéraires entassées. Les nécropoles étaient destinées chacune à une caste différente. Les animaux avaient aussi droit à être inhumés dans les nécropoles.

Visite au Louvre. — On peut voir au musée du Louvre plusieurs sarcophages en granit ou en basalte. Les scènes gravées se rapportent toujours à l'immortalité de l'âme. Ordinairement, la déesse de l'enfer, qui s'appelait *Amenti*, est gravée au fond du sarcophage; la momie reposait sur elle. Au-dessus s'étendait la déesse du ciel. Des inscriptions placées sur les momies montrent quelles étaient les prières : « O ma mère le Ciel, qui t'étends au-dessus de moi, fais que je devienne semblable aux constellations » (trad., M. de Rougé).

Les sujets figurés sur les cercueils en bois se rapportent au même ordre d'idées. Dans la salle historique (au 1er étage), on peut voir deux fort belles boîtes de momie ayant appartenu à des rois de la xie dynastie.

La doctrine de l'immortalité de l'âme, qui domine tout le système funéraire des anciens Égyptiens, est exposée dans le rituel, sur les papyrus, qu'on peut voir dans la salle funéraire. On y voit voguant, derrière Anubis, dans la barque du Soleil, les 42 juges devant lesquels le défunt se justifie de ses péchés, le pèsement de l'âme dans la balance et son jugement que lit le dieu Thot à forme de singe cynocéphale (à tête de chien), puis enfin le soleil représenté par

un disque rouge à tête d'épervier, et l'âme justifiée, dégagée de ses souillures, qui vient se joindre à la course de l'astre lumineux. Il y a plusieurs manuscrits qui tous se rapportent aux mêmes idées, mais avec des formes différentes.

Temples. — On a cru longtemps que les premiers temples égyptiens étaient creusés dans les rochers, et que les édifices élevés sur le sol avaient eu pour modèle ces excavations religieuses. Les savants admettent aujourd'hui que le petit nombre de temples souterrains qui se rencontrent en Égypte et en Nubie sont de date beaucoup plus récente que les temples extérieurs. Les premières constructions religieuses n'étaient guère que de simples chapelles et n'avaient pas de colonnes intérieures. La petite dimension de l'édifice les aurait rendues inutiles. Les colonnes ne parurent que lorsqu'il fallut soutenir le plafond dans un monument plus vaste. Les premières colonnes ne sont que des piliers de forme carrée sans soubassement ni chapiteaux; puis on abat les angles, ce qui produit la colonne polygonale; on en creuse plus ou moins les faces, ce qui donne la colonne cannelée. Enfin le chapiteau se forma en ajoutant à la partie supérieure divers ornements. Les chapiteaux égyptiens se divisent en deux espèces principales : les uns ont la forme d'une fleur de lotus, et sont couronnés par un dé plus étroit, et rehaussés d'ornements divers, imitant le plus ordinairement des feuilles de palmiers ou de plantes aquatiques. Les autres ressemblent à un bouton

2

de fleur tronqué par le haut, renflé par le bas, et surmonté d'un dé. Enfin, il y a des temples dont les colonnes ont pour chapiteaux la tête de la déesse Hathor, par exemple les colonnes du temple de Denderah.

Le plan des temples varie peu, quelle que soit leur grandeur. Les différences qu'on y remarque ne sont que dans la proportion et les détails. La première entrée est un large portail flanqué de deux tours quadrangulaires à pans inclinés, plus hautes que le portail. C'est ce que l'on nomme *pylone*, porte. Dans les grands temples, le pylone donne accès à une avenue bordée d'une double ligne de sphinx ou de béliers en granit. Au bout de l'avenue, qui comprend quelquefois un second pylone, se trouve un portique couvert, par lequel on entre dans le temple proprement dit, dont la partie la plus reculée est le sanctuaire. Le tout était environné d'une muraille.

Les murs sont presque toujours bâtis en talus à l'extérieur, tandis qu'à l'intérieur ils s'élèvent sur une ligne perpendiculaire, de sorte qu'ils sont beaucoup plus épais à leur base qu'à leur sommet. Mais on ne voit jamais, comme dans les temples grecs, des séries de colonnes formant des péristyles autour des monuments. Les colonnes égyptiennes ne se montrent que dans l'intérieur des cours où elles forment des portiques, ou dans des salles dont elles supportent le plafond. Ce n'est qu'à partir des Ptolémées qu'on voit des colonnes extérieures, et alors elles se rattachent les unes aux autres par un mur à hauteur d'appui. L'architrave, supporté par les colonnes, ne

repose pas directement sur le chapiteau, mais sur une pierre cubique destinée à exhausser la colonne.

Les temples et palais de l'Égypte ont généralement l'apparence d'une pyramide tronquée : leur aspect est trapu, carré, et présente l'image de la force et de la solidité plutôt que de l'élégance. Les propylées qui précèdent le temple se composent de grandes portes isolées, ou de pylones devant lesquels se dressent deux obélisques d'inégale grandeur et des statues colossales. L'intérieur du temple offre cette particularité que les pièces diminuent d'étendue à mesure qu'elles approchent du fond de l'édifice. Les nombreux supports ronds, quadrangulaires ou octogones, les vestibules peuplés de statues, les dessins hyérogliphiques creusés sur les murailles, l'immense proportion de l'édifice, tout contribue à produire une impression grandiose et mystérieuse, que rend encore plus étrange l'emploi des couleurs les plus vives. Car dans l'architecture égyptienne, tout est peint, les statues comme les bas-reliefs, les colonnes comme les murailles, l'intérieur comme l'extérieur : l'art s'est efforcé surtout d'agir sur l'imagination et de frapper l'esprit d'une profonde impression religieuse.

Les pierres de grande dimension étaient transportées toutes taillées de la carrière. Pour en détacher les blocs, on usait de divers procédés. Quelquefois, on creusait des trous dans le massif de la carrière et on y enfonçait des coins de bois très-secs. Ceux-ci une fois mouillés se gonflaient et séparaient la pierre de la montagne. Le transport de ces pierres, d'une

dimension souvent énorme, est représenté sur des bas-reliefs : c'est ainsi qu'on voit sur un bas-relief un colosse, qu'une quantité d'hommes tirent au moyen de cordes. Le colosse est sur un traîneau; sur ses genoux, on voit l'homme qui dirige l'opération, tandis qu'un autre verse un liquide, probablement de la graisse, sur le passage du traîneau.

Les statues égyptiennes sont rarement isolées, bien qu'on en rencontre quelques-unes; mais, à l'exception des sphinx, quand les statues n'adhèrent pas complétement à la muraille, elles sont adossées à l'édifice. La statuaire égyptienne n'est pour ainsi dire pas un art propre, elle trahit toujours son origine qui est l'architecture et sa raison d'être qui est le symbole. Son principe n'est pas l'imitation de la vie réelle : elle arrive à la grandeur par une raideur préméditée et par la suppression de tous les détails secondaires. Une symétrie en quelque sorte sacerdotale et pleine de majesté supplée à la variété qui distingue les êtres vivants. « Le style égyptien, dit M. Charles Blanc, est monumental par le laconisme du modelé, par l'austérité des lignes et par leur ressemblance avec les verticales et les horizontales de l'architecture. Il est imposant parce qu'il est une pure émanation de l'esprit; il est colossal, même dans les petites figures, parce qu'il est naturel et surhumain. »

Thèbes. — La ville de Thèbes occupait toute la vallée du Nil et débordait jusque sur les assises des montagnes et dans les gorges où sont les sépultures des rois. Les palais de Karnac, situés sur la rive

droite du Nil, couvraient un espace immense dont il rsete encore d'imposants débris. Le grand temple était au centre d'une série de temples et de propylées, avec des avenues de sphinx qui rayonnaient autour. Sur le rivage du Nil, on voit encore les traces d'un vaste perron et de nombreux fragments des sphinx à tête de bélier, qui formaient une avenue menant aux deux pylones. La *salle hypostyle* ou salle des colonnes forme le centre de l'édifice. Le plafond de cette immense salle est soutenu au milieu par 12 grosses colonnes de 23 mètres de hauteur, et 122 colonnes moins gigantesques, distribuées en 4 massifs formant 7 rangs dans l'intérieur de l'édifice.

La salle hypostyle de Karnac est peut-être la ruine la plus célèbre et la plus imposante de l'Égypte.

L'architecture civile. — Memphis cède le pas à Thèbes pendant la seconde période de l'art égyptien. Après les siècles de barbarie qu'entraîna l'invasion des pasteurs, il se forma à Thèbes comme une renaissance. Ce second âge de l'Égypte vit encore s'élever de prodigieux monuments. Il en est deux dont il ne reste guère de traces aujourd'hui, mais qu'il est impossible de passer sous silence à cause de l'immense célébrité qu'ils ont eue dans l'antiquité : le lac *Mœris* et le *Labyrinthe*.

Le lac Mœris fut pour l'Égypte un véritable bienfait. Le Nil oscille continuellement entre deux fléaux : quand son débordement est insuffisant, il y a sécheresse et le sol demeure inculte ; quand, au contraire,

il déborde trop, il renverse et détruit tout sur son passage. Le lac Mœris fut créé pour servir de réservoir destiné à fournir de l'eau quand l'inondation du Nil était insuffisante et à en recevoir le trop plein quand ses eaux devenaient trop abondantes.

Non loin du lac Mœris était autrefois le *labyrinthe* qui excita à un haut degré l'admiration des Grecs. Les recherches qui ont été faites pour retrouver ses traces n'ayant donné jusqu'ici aucun résultat, nous devons nous en tenir au récit d'Hérodote : « Les rois, voulant laisser un monument public de leur règne, bâtirent un labyrinthe dans la cité des crocodiles, un peu au-dessus du lac Mœris. J'ai vu ce monument et je l'ai trouvé bien supérieur à sa réputation ; il renferme 12 cours entourées de murs, et autant de portes : 6 ouvrant au nord et 6 au midi. La partie supérieure de l'édifice contient 1,500 chambres et un nombre égal sous terre. J'ai visité toutes les chambres de l'étage supérieur, et je ne parle que de ce que j'ai vu; mais, quant aux appartements inférieurs, je ne les connais que par information, car les Égyptiens chargés de leur garde ne voulurent point me permettre d'y descendre, parce qu'ils renfermaient les tombeaux des crocodiles sacrés et ceux des rois qui bâtirent le labyrinthe. Toute la partie que j'ai visitée avec le plus grand soin m'a paru surpasser tout ce que l'art humain peut enfanter, tant par le nombre des passages, la variété des détours, la disposition des chambres et des salles, que par la manière dont elles sont ornées. A l'angle où le laby-

rinthe finit se trouve une pyramide ornée de sculptures représentant des figures colossales. »

Classement historique. — L'histoire de l'art en Égypte se rattache à quatre grandes périodes. La première comprend l'Ancien Empire, qui commence à Menès et se termine à la xi[e] dynastie, qui est antérieure de quelques années à Abraham. C'est à cette époque reculée qu'appartiennent les pyramides. La seconde époque, qui est celle de l'art sacerdotal, s'étend jusqu'aux Ptolémées ; la troisième va jusqu'à la domination romaine, qui forme la dernière période de l'art égyptien antique.

La sculpture égyptienne sous le premier Empire. — La Bible nous enseigne que les Égyptiens appartiennent à la race de Cham, comme les Phéniciens, et qu'ils sont venus d'Asie s'établir dans la vallée du Nil. On admettait autrefois que la civilisation égyptienne avait eu son premier foyer en Éthiopie et que de là elle s'était étendue sur l'Égypte moyenne et le Delta. Mais les savants sont aujourd'hui d'accord pour penser que c'est près de Memphis qu'il faut chercher les premiers monuments de l'Égypte. D'après la tradition, la ville de Memphis aurait eu pour fondateur Menès, qui passe pour le premier roi d'Égypte, et dont les descendants forment la première dynastie, qui a régné 253 années.

Les monuments de la statuaire qui se rattachent à la première époque présentent un caractère tout particulier, qui consiste dans l'imitation d'un type plus fort

et plus trapu. Les personnes qui ont visité l'Exposition universelle se rappelleront les curieux spécimens que M. Mariette avait apportés du musée du Caire. La statue de Chephren, découverte par lui, dans le temple du grand Sphinx de Ghiseh, montre l'état de la sculpture il y a quarante siècles. Parmi les statues qui se rattachent à l'ancien Empire, quelques-unes sont d'une vérité saisissante, et les détails anatomiques sont rendus avec une exactitude qui dénote une profonde observation du corps humain. On se rappelle peut-être le groupe de trois femmes occupées à pétrir du pain. M. Mariette fait cette curieuse observation qu'on rencontre aujourd'hui en Nubie des femmes qui, la tête ornée de la même coiffure, prennent la même pose et se servent des mêmes ustensiles pour accomplir la même opération. Étrange pays, où depuis quatre mille ans les femmes paraissent ignorer qu'il y a quelque chose qui s'appelle la mode !

Un fait remarquable qui a été observé sur les tombeaux du premier empire, c'est que les peintures qui en ornent les parois représentent toujours des sujets empruntés aux souvenirs de la vie terrestre. Aucun symbole religieux, aucune divinité n'y est présente : quelquefois une courte invocation à Anubis, le gardien des nécropoles, et c'est tout.

L'art à ce moment s'occupe uniquement de bien rendre la nature et nullement de l'idéaliser. Les muscles et les diverses saillies du corps humain sont rendus d'une façon exacte, mais les figures sont trapues, et les proportions manquent d'élégance. On trouve dans la vérité et l'accentuation du mouvement,

une naïveté et un charme qui se perdirent dans l'époque suivante, lorsque la caste sacerdotale eut imposé des canons plus réguliers, mais aussi bien plus froids et plus monotones.

Ici se termine ce que nous savons sur l'Ancien Empire, qui ne comprend pas moins de dix-neuf siècles. Les peuples qui plus tard devaient jouer un si grand rôle dans l'histoire étaient encore absolument sauvages, à l'époque où sur les bords du Nil une civilisation puissante élevait ces prodigieux monuments qui causent encore aujourd'hui notre étonnement.

Visite au Louvre. — On peut voir au Musée du Louvre des monuments appartenant au premier empire. « Les statues A 36, 37 et 38, dit le catalogue de M. de Rougé, paraissent les plus anciens morceaux de la sculpture de nos musées ; ils remontent à la quatrième et peut-être à la troisième dynastie. Au milieu de leur rudesse, on remarquera déjà la justesse de certaines parties et surtout des genoux. La bande verte peinte sous les yeux est aussi un caractère d'extrême antiquité. Les deux figures d'hommes appartiennent au même personnage ; il se nommait *Sepa* et se qualifie *parent royal*. La femme se nommait *Nesa*, elle prend également le titre de parente royale. »

Deuxième période : l'art sacerdotal. — Cette période marque l'art égyptien hiératique tel qu'il est généralement connu. Les monuments les plus im-

portants de l'architecture sont de la dix-huitième dynastie. Les dynasties précédentes en avaient élevé aussi un très-grand nombre, mais qui presque tous ont été détruits pendant l'invasion des pasteurs qui a été le signal d'une épouvantable destruction. On a de leur temps quelques œuvres de sculpture, mais aucune d'architecture. Ces sculptures présentent l'image d'une race complétement différente des anciens Égyptiens, et qui parait avoir une origine sémitique.

« De fortes présomptions, dit M. Mariette, tendraient à faire croire que le patriarche Joseph vint en Égypte sous les pasteurs et que la touchante histoire racontée dans la Genèse eut pour théâtre la cour d'un de ses rois étrangers. Joseph n'aurait donc pas été ministre d'un Pharaon de sang national. C'est un roi pasteur, c'est-à-dire un roi Sémite comme lui, que Joseph aurait servi, et l'élévation du ministre hébreu s'explique d'autant plus facilement qu'il aurait été accueilli par un souverain de la même race que lui. »

Si dévastatrice qu'eût été l'invasion des pasteurs, elle n'a pas suffi pour détruire l'ancienne civilisation, car, après leur expulsion, nous retrouvons dans les monuments de l'art un caractère analogue à celui des édifices antérieurs à leur arrivée. Pendant quatre siècles l'Égypte se trouva divisée entre les anciens habitants et les envahisseurs étrangers. Une révolution terrible chassa les pasteurs et les rejeta au-delà de l'isthme : quelques-uns pourtant obtinrent la permission de rester et reçurent, pour les cultiver, les terres

qui bordent le lac Menzaleh. On croit reconnaître leurs descendants dans les hommes au visage allongé et à la face robuste qui peuplent aujourd'hui cette contrée.

Le roi Amosis, à qui l'Égypte doit l'expulsion des pasteurs, releva les temples abattus et construisit de nouveaux sanctuaires. « Mais, dit M. Mariette, la rapidité avec laquelle l'Égypte a cicatrisé ses plaies est surtout apparente dans les admirables bijoux qu'Amosis fit exécuter pour orner la momie de sa mère, la reine Aah-hotep. Au nombre de ses richesses, le musée de Boulaq (au Caire) ne possède pas de monuments qui témoignent d'une industrie plus avancée, et, à voir la longue chaîne d'or, le pectoral découpé à jour, le diadème et ses deux sphinx d'or, le poignard rehaussé en or damasquiné, on a peine à croire qu'au moment où ces précieux objets sortaient de l'atelier des bijoutiers de Thèbes, l'Égypte était à peine débarrassée d'une longue et douloureuse invasion. » Les bijoux qu'Amosis avait fait faire pour orner la momie de sa mère, et dont parle ici M. Mariette, ont figuré à l'Exposition universelle de 1867 à Paris.

Cette guerre d'indépendance, qui chassa les pasteurs et rendit à l'Égypte sa nationalité, fut suivie de l'époque la plus brillante de l'histoire d'Égypte. Ses rois étendirent leurs conquêtes jusqu'en Arménie, et l'Égypte, suivant l'expression du temps : « posa ses frontières où il lui plut. » La dix-huitième dynastie, qui suit l'expulsion des pasteurs, marque aussi la grande époque de l'art sacerdotal.

On doit à une femme les deux grands obélisques dont l'un est encore debout dans les ruines de Karnak. La reine Natasou les avaient élevés en l'honneur de son père Thoutmès Ier. Mais les monuments les plus intéressants de cette époque sont les bas-reliefs du temple de Deir-el-Bahari, à Thèbes, qui représentent les exploits de la reine et la défaite de ses ennemis. Nous emprunterons à M. Mariette la description de ces curieux monuments qu'il a découverts dans ses fouilles : « Ces représentations nous montrent le général Égyptien recevant le chef ennemi, qui se présente en suppliant. Celui-ci a la peau d'un brun foncé ; ses cheveux sont longs, et tombent en mèches tressées sur ses épaules. Il est sans armes. Derrière lui s'avancent sa femme et sa fille. Toutes deux, chose singulière, présentent des traits repoussants que l'artiste égyptien a rendus avec une incroyable habileté. Leurs chairs pendantes, leurs jambes gonflées, les excroissances difformes qui se remarquent en certaines parties du corps, semblent accuser quelqu'horrible maladie. Ailleurs, les bas-reliefs nous font voir les vaincus, embarquant sur les vaisseaux de la flotte égyptienne le butin pris après la bataille. Ici ce sont des girafes, des singes, des léopards, des armes, des lingots de cuivre, des anneaux d'or ; là ce sont des arbres entiers, probablement d'une espèce rare, dont les racines sont enfermées dans de grandes caisses pleines de terre. Les vaisseaux eux-mêmes méritent notre attention. Ils sont grands, solidement bâtis, et manœuvrent indifféremment à la rame ou à la voile. Un équipage nombreux

couvre le pont. Grâce aux soins que l'artiste égyptien a pris d'indiquer la disposition des mâts, des voiles et jusqu'aux nœuds des cordes compliquées qui relient ensemble les diverses parties du bâtiment, on a une idée complète de ce qu'était, il y a quatre mille ans, un navire de la marine égyptienne. Dans une autre chambre du même temple, nous assistons à des scènes d'un intérêt aussi grand. Les régiments égyptiens s'avancent au pas gymnastique et rentrent en triomphe à Thèbes. Chaque soldat a une palme dans la main gauche; de la droite, il tient la pique ou la hache. Des trompettes sont en avant et sonnent des fanfares. Des officiers portent sur l'épaule l'étendard surmonté du nom de la régente victorieuse. »

Les représentations figurées sont très-nombreuses, et nous donnent des renseignements très-intéressants sur les mœurs des Égyptiens contemporains d'Abraham ou même antérieurs. Ce sont continuellement des scènes de vie domestique ou agricole : tous les tombeaux en étaient garnis. On y voit des bergères avec du bétail par milliers, des parcs où sont gardés des oies, des cigognes et des antilopes. On peut croire d'après les renseignements que nous fournissent les monuments de l'art, que les anciens Égyptiens étaient passionnés pour la chasse et la pêche. C'est aussi par les décorations que nous connaissons la forme et la tournure de leurs habita tions.

M. Lepsius a fait transporter au musée de Berlin un tombeau inachevé, qui nous montre la manière de procéder des artistes égyptiens. On mettait au

carreau la paroi qu'on voulait décorer, et l'artiste qui dirigeait le travail marquait les points où devaient passer les traits des principales figures; un autre venait ensuite dessiner les formes au crayon rouge en passant par les points indiqués, et un troisième rectifiait le trait ainsi tracé et l'arrêtait définitivement avec un pinceau. C'est alors seulement que les sculpteurs entaillaient la pierre dans le contour indiqué et modelaient en relief dans les creux les figures qui n'avaient été primitivement qu'un trait.

Les rives du Nil sont peuplées des monuments dus à Aménophis III, de la XVIII[e] dynastie. A Assouan, à Éléphantine, à Memphis, il a élevé de nombreux édifices; il a ajouté des constructions considérables aux temples de Karnak et de Louksor. Les colosses connus sous le nom de statues de Memnon sont des images du roi Aménophis : ce sont les uniques débris d'un temple immense qui fut détruit de fond en comble par des causes inconnues. Le goût du colossal est caractéristique dans l'art égyptien. Les colosses de Memnon ont eu dans l'antiquité une réputation immense. De nombreuses inscriptions grecques et latines attestent que l'un de ces colosses rendait des sons harmonieux dès qu'il était frappé par les premiers rayons du soleil. Un tremblement de terre l'avait fendu par le milieu : on attribue à cette fente le bruit que rendait la statue quand la chaleur venait à sécher subitement l'humidité dont elle s'était imprégnée pendant la nuit. Mais dès que Septime-Sévère eut fait restaurer, au moyen de cinq assises de pierres sculptées, cette statue merveil-

leuse, elle devint muette, et depuis ce temps, elle n'a plus fait entendre les sons qui la rendaient si célèbre.

« Ramsès II, dit M. Mariette, régna 67 ans ; il eut 170 enfants, dont 59 princes. Ici nous avons affaire au roi constructeur par excellence ; il est pour ainsi dire impossible de rencontrer une ruine, une butte antique sans y lire son nom. Les deux magnifiques temples d'Ilsamboul, le Ramesséum de Thèbes, le petit temple d'Abydos, sont de lui ; il éleva aussi des édifices considérables à Memphis, et au Fayoum. Ramsès II dut à son long règne de pouvoir réaliser tant de travaux importants ; il le dut aussi à ses guerres qui lui livrèrent un nombre considérable de prisonniers qu'il employa, selon l'usage égyptien, aux constructions publiques. A ces causes, ajoutons encore la présence sur les bords du Nil de tribus nombreuses, de race étrangère, que la fertilité du sol, et sans doute la politique du gouvernement, attiraient des plaines de l'Asie. Par les ouvriers qu'ils fournissaient aux travaux des temples, à l'édification des villes, au curage des canaux, ces étrangers payaient à l'Égypte l'hospitalité qu'elle leur prêtait, et c'est ainsi que, sous ce même Ramsès II, la Bible nous montre les Israélites occupés, dans l'Est du Delta, à la construction d'une ville qui s'appelait Ramsès, comme le roi. »

La xxe dynastie commence avec Ramsès III, dont les exploits sont gravés dans le temple de Médinet-Abou, à Thèbes. Dans ces bas-reliefs, on voit le roi combattant sur un char : il est accompagné d'un lion privé qui dévore les ennemis que son maître a ren-

versés. Partout on combat corps à corps, et la lutte continue sur mer entre les vaisseaux. Cette dynastie, qui avait commencé d'une façon brillante, marque pourtant le commencement de la décadence dans la puissance égyptienne. Les prêtres d'Ammon, qui minaient sourdement la puissance royale, parviennent à s'emparer de l'autorité. L'Égypte, affaiblie par ses divisions intestines, perd peu à peu sa prépondérance jusqu'au moment où, après avoir appartenu aux Éthiopiens et aux Perses, elle finit par recevoir Alexandre comme un libérateur. Avec lui commence l'influence grecque et l'ère des Ptolémées.

Visite au Louvre.— Quand on entre dans le musée égyptien, au rez-de-chaussée, on voit au centre de la salle un colosse, et aux deux extrémités deux sphinx de granit rose. Le sphinx est un animal composé d'un corps de lion et d'une tête d'homme, symbole de la force unie à l'intelligence ; on ne l'employait que pour la représentation d'un dieu ou d'un roi. Le sphinx n° 21, qui est au fond de la salle, représente Ramsès II ou le grand Sésostris. Le sphinx n° 23 nous représente son fils Ménephtah, celui que M. de Rougé regarde comme contemporain de Moïse, et qui serait par conséquent le Pharaon dont l'armée fut engloutie dans la mer Rouge. Le colosse du milieu appartient à Seti II, fils de Ménephtah.

Quand on monte, on trouve, sur la cheminée de la première salle, une statuette d'un travail très-fin qui représente le roi Aménophis IV, celui qui voulut détruire le culte d'*Ammon,* et fit effacer le nom de ce

Dieu sur les monuments de Thèbes. Cette salle, qui porte le nom de salle historique, renferme une foule de statuettes représentant des anciens rois d'Égypte, ou des objets leur ayant appartenu.

L'ART SOUS LES PTOLÉMÉES. — L'influence grecque s'est surtout fait sentir à Alexandrie. C'est là que s'est développé, sous les Ptolémées, ce grand mouvement intellectuel qui ne s'arrêta qu'après le triomphe du christianisme. C'est sous les Ptolémées que fut faite la traduction grecque des livres sacrés des Hébreux, connue sous le nom de version des Septante. Leur nom se rattache encore à la formation du Musée, qu'on peut regarder comme la première académie du monde, et de cette fameuse bibliothèque qui renfermait toute la littérature connue. Mais si Alexandrie était une ville absolument grecque, le reste de l'Égypte resta à peu près ce qu'il était auparavant. En encourageant les études philosophiques dans leur capitale, les Ptolémées respectèrent absolument les croyances et les usages des anciens habitants, et ils adoptèrent même leur culte, au moins pour la forme : ils se firent égyptiens sans cesser d'être grecs, et c'est ce qui explique la très-grande popularité dont ils ont toujours joui. Aussi les édifices bâtis de leur temps, le fameux temple d'Edfou, par exemple, conservent-ils le vieux style pharaonique.

Parmi les monuments construits sous les Ptolémées, les plus célèbres sont les temples de Philæ et celui de Dendérah. Le temple de Dendérah était dédié

à la déesse Hathor, dont la tête est figurée sur le chapiteau des colonnes.

L'art égyptien ne subit pas de modifications bien sensibles sous les Ptolémées, seulement il suit une tradition et ne crée plus : la force d'impulsion imprimée par la vieille civilisation avait été trop forte pour s'arrêter ou changer de direction tout d'un coup. En allant dans les musées étudier l'art industriel chez les Égyptiens nous ne ferons pas de distinction entre l'époque pharaonique et celle des Ptolémées, c'est le même art et la même civilisation.

Visite au Louvre. — La bijouterie exposée dans la vitrine H de la Salle Historique, est très-intéressante. Divers bijoux ont été trouvés dans la tombe d'Apis. On peut voir par l'épervier aux ailes étendues qui porte une tête de bélier, à quel degré de perfection la ciselure était arrivée au moment qui précède la sortie des Juifs, car cet objet est contemporain de Sésostris. On voit aussi là plusieurs bagues d'un beau travail.

L'armoire A, de la Salle Civile, renferme des fragments de meubles. On peut voir là des tabourets et des pliants. Les motifs généralement adoptés pour les pieds de lits, tables et fauteuils, étaient les pieds de lion, de taureau ou de gazelle. Le meuble le plus curieux du musée est un fauteuil orné d'incrustations en ivoire. L'armoire B renferme divers vases et ustensiles, ainsi que des étoffes. On verra là des échantillons très-rares des belles teintures antiques, ainsi que de curieux spécimens des galons et de la

broderie égyptienne. Le lin est sans exception la matière de ces étoffes, car on n'a retrouvé en Égypte aucun tissu de coton. Parmi les objets en bronze, on remarquera une lampe qui a la forme d'une gazelle renversée. On verra aussi les nuances variées des faïences, le goulot des bouteilles qui est formé d'une fleur de lotus, tandis que les anses sont des singes cynocéphales. Des inscriptions portant des souhaits de bonne année, font présumer que ces objets étaient des cadeaux de jour de l'an.

Nous citerons encore, dans l'armoire C (Salle Civile) les vases de terre cuite, vase en pierre dure, étoffes brodées, etc. L'armoire D est très-intéressante, parce qu'elle nous montre la vannerie et l'ébénisterie des Égyptiens. On trouvera là des peignes, des chaussures, brodequins d'enfants, etc., des fragments de tresse et de perruque, et sur des petits pots qui servaient probablement aux pommades, l'image d'un Dieu monstrueux nommé *Bes*, dont la laideur était horrible, mais qui avait pour mission de présider à la toilette des dames. On voit encore dans l'armoire H divers instruments de musique, dans la vitrine J des aiguilles en bronze et des fuseaux en faïence verte, dans la vitrine L les échantillons des diverses variétés de faïences, émaux, et verres égyptiens, dans les vitrines M et N de petits objets en bois sculpté, dont plusieurs sont très-remarquables, par exemple une boîte de toilette représentant une jeune fille qui nage en tenant une oie du Nil : le corps de l'oiseau forme la boîte, qui se ferme par ses deux ailes. Une autre boîte se forme

d'une gazelle qui a les pieds liés. La collection du Louvre est prodigieusement riche en ustensiles de toilette, parmi lesquels il y en a d'une forme exquise. Mais nous sommes le peuple qui se défait le plus difficilement de ses préjugés. Parce que nous avons un obélisque, nous en concluons que les Égyptiens ne s'entendaient qu'à tailler des pierres grosses comme des monuments. Je voudrais bien que le public français perdît l'habitude d'aller se promener au Louvre sans regarder les objets qui y sont exposés. Il verrait quelle délicatesse de travail, quelle variété d'invention distinguait les artistes égyptiens du temps de Moïse.

Puisque nous en sommes sur la toilette, voyez cette série de petites cuillers destinées à délayer un ingrédient dans un peu d'eau. Quel goût dans ces manches dont pas un ne ressemble à son voisin! Voyez plutôt ce chien allongé qui tient une coquille dans sa gueule, et ici cette jeune Égyptienne qui cueille des lotus, et cette autre qui joue du luth au milieu des fleurs où les oiseaux se reposent.

La vitrine O renferme les objets en os et en ivoire et la vitrine P les objets en or. Un adroit voleur en a soustrait un très-grand nombre et des plus précieux en juillet 1830. Ce malheureux, dédaignant l'archéologie, a sans doute détruit ces bijoux sans s'inquiter s'ils remontaient à la dix-huitième dynastie! Ceux qui restent nous font bien regretter ceux qui n'y sont plus. Ce sont des chaînes d'or, des colliers à plusieurs rangs, composés d'objets symboliques, tels que poissons sacrés, lézards, œil d'Osiris,

fleurs de lotus. Ces colliers sont souvent décorés d'une tête d'épervier à leur extrémité. Je supplie les dames d'oublier un moment les momies qui les entourent, pour regarder cette charmante chaîne, composée de petites vipères sacrées qui relèvent la tête ; la pendeloque se termine par une tête de la déesse Hathor. On a remarqué que dans la bijouterie égyptienne les objets en argent sont extrêmement rares. La vitrine Q renferme les bracelets en or incrustés d'émaux : le dessin consiste ordinairement en un lion et un griffon entre des bouquets de lotus. Les grands colliers de terre émaillée et de verroterie sont contenus dans la vitrine S, les instruments de bronze dans la vitrine V, etc.

L'art sous la domination romaine. — A la période romaine répond la grande école philosophique d'Alexandrie. Mais l'art, qui depuis les Ptolémées avait cessé de progresser, commence son mouvement rétrograde. Les empereurs pourtant continuaient à Esneh, à Edfou, à Dendérah, l'œuvre commencée par leurs prédécesseurs ; Adrien bâtit même toute une ville : Antinoë. Il éleva pour son favori, Antinoüs, un tombeau digne des anciens rois, et orné de sphinx et d'obélisques. C'est de là que vient l'obélisque Barberini, maintenant à Rome. Mais cette prospérité apparente n'était que le dernier souffle d'une civilisation qui s'était maintenue depuis tant de siècles. On peut voir dans nos musées les statues égyptiennes de l'époque romaine, elles sont faciles à reconnaître. La figure a toute la raideur voulue, le

costume et la pose, mais l'artiste grec ou romain se trahit dans le modelé. C'est comme si nos artistes voulaient imiter les paravents chinois en y mettant de la perspective.

La religion même s'est transformée sous l'influence gréco-latine. Sérapis paraît être à cette époque la grande divinité égyptienne ; les uns le confondaient avec Jupiter ou Pluton, les autres avec Osiris ou le Soleil. Ses bustes appartiennent absolument à l'art grec et n'ont plus rien de commun avec les anciennes divinités égyptiennes. Ils sont généralement en marbre noir ou tout au moins d'une couleur foncée. On le représente la tête coiffé du boisseau, symbole d'abondance.

Les principaux temples de Sérapis étaient à Alexandrie, à Memphis et à Canope : ils étaient accompagnés d'une bibliothèque fameuse et avaient un enseignement philosophique très-célèbre dans l'antiquité.

Le temple de Sérapis à Alexandrie a été trop fameux pour que nous ne nous y arrêtions pas un moment. Voici la description qu'en donne Châteaubriand dans ses *Études historiques* : « Ce temple, où l'on déposait le nilomètre, était bâti sur un tertre artificiel : on y montait par cent degrés; une multitude de voûtes éclairées de lampes le soutenaient : il y avait plusieurs cours carrées, environnées de bâtiments destinés à la bibliothèque, au collége des élèves, au logement des desservants et des gardiens. Quatre rangs de galeries, avec des portiques et des statues, offraient de longs promenoirs. De riches co-

lonnes ornaient le temple proprement dit : il était tout de marbre; trois lames de cuivre, d'argent et d'or en revêtaient les murs. La statue colossale de Sérapis, la tête couverte du mystérieux boisseau, touchait de ses deux bras aux parois de la cella, et à un certain jour le rayon du soleil venait reposer sur les lèvres du dieu. »

L'illustre écrivain raconte ensuite la destruction du temple et de la bibliothèque par les chrétiens; les derniers païens s'y étaient réfugiés et y avaient soutenu un siége en règle. « L'édifice fut pillé et démoli. « Nous vîmes, dit Orose, malgré son zèle apostolique, les armoires vides de livres, dévastations qui portent mémoire des hommes et du temps. » La statue de Sérapis, frappée d'abord à la joue par la hache d'un soldat, ensuite jetée à bas et rompue, fut brûlée pièce à pièce, dans les rues et dans l'amphithéâtre. Une nichée de souris s'était échappée de la tête du dieu à la grande moquerie des spectateurs. Les autres monuments païens d'Alexandrie furent également renversés, les statues de bronze fondues. Théodose avait ordonné d'en distribuer la valeur en aumônes; Théophile s'en enrichit lui et les siens. On mit rez-pied, rez-terre le temple de Canope, fameuse école des lettres sacerdotales, où se voyait une idole dont la tête reposait sur les jambes; peu auparavant, Antonin, le philosophe, y avait enseigné avec éclat la théurgie et prédit la chute du paganisme. » Ces destructions dont parle ici Châteaubriand se reproduisirent de la même manière dans toutes les provinces de l'empire.

M. Mariette, dans sa savante histoire d'Égypte, résume ainsi la fin de la civilisation antique en Égypte. « L'an 381 après J.-C., dit-il, régnait à Constantinople l'empereur Théodose. C'est lui qui promulgua le fameux édit par lequel la religion chrétienne était déclarée désormais la religion de l'Égypte ; c'est lui qui ordonna la fermeture de tous les temples et la destruction de tous les dieux que la piété des Égyptiens y vénérait encore. L'anéantissement de l'Égypte païenne fut ainsi consommée. Quarante mille statues, dit-on, périrent dans ce désastre ; les temples furent profanés, mutilés, détruits, et de toute cette brillante civilisation, il ne resta rien que des ruines plus ou moins bouleversées, et les monuments dont les musées recueillent aujourd'hui les restes. »

L'Égypte était renommée dans toute l'antiquité pour sa piété envers les dieux ; il est donc curieux de voir comment les derniers Égyptiens du monde antique prévoyaient l'avenir réservé à leur pays, quand il aurait renoncé au culte qu'il pratiquait depuis tant de siècles. Les livres Hermétiques, écrits cent ans environ avant la destruction des temples, mais au moment où l'ancienne religion se désorganisait, renferment sur ce sujet un passage intéressant, dans lequel l'auteur prend un ton prophétique et s'élève à une véritable éloquence : « Cependant comme les sages doivent tout prévoir, il est une chose qu'il faut que vous sachiez : un temps viendra où il semblera que les Égyptiens ont en vain observé le culte des dieux avec tant de piété, et que toutes leurs

saintes invocations ont été stériles et inexaucées. La divinité quittera la terre et remontera au ciel, abandonnant l'Égypte, son antique séjour, et la laissant veuve de religion, privée de la présence des dieux. Des étrangers remplissant le pays et la terre, non-seulement on négligera les choses saintes, mais, ce qui est plus dur encore, la religion, la piété, le culte des dieux seront proscrits et punis par les lois. Alors cette terre sanctifiée par tant de chapelles et de temples sera couverte de tombeaux et de morts. O Égypte, Égypte, il ne restera de tes religions que de vagues récits que la postérité ne croira plus, des mots gravés sur la pierre et racontant ta piété. Le Scythe ou l'Indien, ou quelque autre voisin barbare habitera l'Égypte. Le divin remontera au ciel, et l'Égypte sera déserte et veuve d'hommes et de dieux... Je m'adresse à toi, fleuve très-saint, et je t'annonce l'avenir. Des flots de sang souillant tes ondes divines déborderont tes rives ; le nombre des morts surpassera celui des vivants, et s'il reste quelques habitants, Égyptiens seulement par la langue, ils seront étrangers par les mœurs. Tu pleures, Asclépios ? Il y aura des choses plus tristes encore : l'Égypte elle-même tombera dans l'apostasie, le pire des maux. Elle, autrefois la terre sainte, aimée des dieux pour sa dévotion à leur culte, elle sera la perversion des saints ; cette école de piété deviendra le modèle de toutes les violences. »

HÉBREUX

L'art chez les Hébreux. — Les Hébreux qui avaient habité l'Égypte à l'époque de la grande civilisation de ce pays auraient dû être de très-habiles constructeurs. Cependant Salomon, pour bâtir le temple de Jérusalem, appela des ouvriers de Tyr. « Or, le roi Salomon, dit la Bible, avait fait venir de Tyr, Hiram, qui était fils d'une femme de la tribu de Nephtali, dont le père était Tyrien, qui travaillait en cuivre. Cet homme était fort expert, intelligent et savant pour faire toutes sortes d'ouvrages d'airain; et il vint vers le roi Salomon et il fit tout son ouvrage. »

Les Juifs étaient, par leur culte, opposés à toute

représentation des formes vivantes; néanmoins nous en voyons dans la description du temple de Salomon que donne la Bible : « et sur ces châssis qui étaient entre les jointures, il y avait des figures de lions, de bœufs et de chérubins. Et au-dessus des jointures, il y avait un bassin sur le haut, et au-dessous des figures de lions et de bœufs, il y avait des corniches faites en penchant. »

La description assez confuse que l'ancien Testament nous a laissée du Temple ne nous permet pas de donner des idées bien précises sur sa configuration primitive. Le temple bâti par Salomon a duré 423 ans et a été détruit par Nabuchodonosor. Reconstruit après la captivité, il eut encore beaucoup à souffrir, et fut rebâti presque entièrement par Hérode, et détruit de fond en comble par Titus. Cinquante ans plus tard, l'empereur Adrien y éleva un temple païen; Justinien en fit une église, et les Musulmans ont rebâti une mosquée par-dessus.

Néanmoins, M. de Saulcy a retrouvé de nos jours des vestiges de l'ancien Temple, celui qui fut bâti par Salomon. Cette attribution a soulevé de vives contestations, mais elle est admise aujourd'hui par un grand nombre d'architectes. D'après les descriptions que nous avons du temple de Jérusalem, on voit qu'il était précédé d'un porche et divisé en deux parties séparées par une cloison en bois de cèdre : l'une s'appelait *le saint*, l'autre *le saint des saints*. Les chambres renfermant les archives, le trésor et les objets nécessaires au culte formaient trois étages et étaient adossées aux parois extérieures de l'édifice. Il y avait

plusieurs cours ou parvis dont il est difficile de spécifier la grandeur et le mode de construction; nous savons seulement qu'à l'extérieur on n'avait employé que la pierre, et à l'intérieur que le bois, mais ce bois était partout doré ou recouvert de feuilles d'or.

« Nous sommes portés à penser, dit M. Batissier, dans son histoire de l'art monumental, que le temple de Salomon a été plus célèbre dans l'antiquité par sa magnificence que par sa grandeur. Il faut remarquer en effet que les prêtres seuls pouvaient entrer dans l'intérieur de ce sanctuaire et que le peuple était obligé de se tenir dans le second parvis. Il est clair que, sous le rapport de l'étendue, on ne doit le comparer ni au temple d'Éphèse, ni à l'église de St-Pierre de Rome. Du reste, aucun monument de l'antiquité ne fut peut-être plus richement doté que cet édifice : outre l'arche sainte, le chandelier, les candélabres, les autels, il renfermait, si nous en croyons Josèphe, dix mille tables d'or chargées de plus de cent mille vases divers également en or. »

Le fameux chandelier à sept branches est figuré sur un bas-relief de l'arc de Titus ; quant aux chérubins qui abritaient l'arche d'alliance sous leurs ailes déployées, on croit généralement que c'étaient des taureaux aîlés, à face humaine, dans le genre de ceux qu'on a retrouvés aux portes des palais de Ninive et de Persépolis.

On doit à M. de Saulcy la découverte du tombeau des rois de Judas, qui serait le lieu de sépulture de David et de Salomon. Une porte, en partie enterrée aujourd'hui, donne accès à une cour carrée taillée

dans le rocher. On y a retrouvé les niches destinées à recevoir les lampes sépulcrales et des cuves de porphyre brisées. M. de Saulcy en a rapporté des couvercles qui figurent au musée du Louvre. « Le plus remarquable, dit M. de Longpérier dans sa notice du musée Assyrien, est tout couvert de guirlandes et de rinceaux composés de vignes, de grappes, de citrons, qui sont des types de la monnaie juive; de grenades, comme au temple de Jérusalem; de rameaux d'amandiers, qui rappellent la verge d'Aaron; de coloquintes, ornements de la mer d'Airain. » Ce que nous avons à signaler de plus particulier dans ce tombeau, c'est qu'au milieu d'une ornementation toute empruntée au règne végétal, on voit des triglyphes alternant avec des boucliers. Le triglyphe est un ornement que nous retrouverons dans les ordres grecs. Nous n'avons pas à nous étendre davantage sur les Juifs, dont l'importance est beaucoup plus grande au point de vue religieux qu'au point de vue plastique.

PHÉNICIENS

L'art chez les Phéniciens. — Les Phéniciens, peuple essentiellement maritime et commerçant, ont été les agents les plus importants de la civilisation dans l'antiquité; on leur attribue l'invention de l'écriture, que d'autres savants, il est vrai, revendiquent pour l'Égypte, et dans les arts, on ne peut nier que leur influence n'ait été considérable. Les ouvriers de Tyr et de Sidon étaient renommés pour leur habileté. Quand Homère parle des jeux funèbres qu'on célébra en l'honneur de Patrocle, et du vase d'argent qui devait être la récompense du vainqueur, il dit : « C'était un ouvrage des Sidoniens, les plus habiles ouvriers du monde dans l'art de graver et de ciseler. »

Les Phéniciens passent pour avoir inventé l'art de teindre les étoffes avec la pourpre.

Dans l'architecture, ils visaient surtout au luxe de l'ornementation : dans la décoration des édifices, ils employaient à profusion les bois précieux, le verre et l'or. L'emploi de l'ivoire dans les meubles était très-répandu chez toutes les races syriennes.

Il ne paraît pas que l'esprit industrieux des Phéniciens ait recherché dans l'architecture l'aspect grandiose et monumental, et c'est là un fait assez remarquable chez un peuple que sa situation géographique mettait en rapport fréquent avec les Assyriens et les Égyptiens, chez qui le goût du colossal est très-prononcé. Les temples phéniciens paraissent avoir été de petite dimension; celui d'Astarté, à Paphos, dans l'île de Chypre, était extrêmement célèbre.

Les statues phéniciennes étaient généralement en bois et recouvertes de feuilles métalliques battues au marteau : les images en pierre étaient d'une extrême rareté. Le verre était fréquemment employé dans l'ornementation, qui recherchait par dessus tout la richesse et la profusion. Les deux grandes villes phéniciennes, Tyr et Sidon, n'ont pas laissé de trace de leur puissance passée, et c'est avec peine que le voyageur recherche aujourd'hui l'emplacement qu'elles ont occupé autrefois.

ASSYRIE ET PERSE

L'ART ASSYRIEN. — L'Assyrie a été le berceau d'un style particulier qui a présidé a un art très-vivace, et auquel se rapporte une série de monuments qui comptent parmi les plus considérables de l'antiquité asiatique.

L'art assyrien peut se diviser en trois périodes, la première à Ninive, la seconde à Babylone, et la troisième à Persépolis.

Nous avons vu quelle importance a la religion dans l'art de l'Égypte, c'est le contraire qui a lieu en Assyrie. Les ruines qu'on a retrouvées se rapportent presque toujours à des palais, et il en est bien peu à qui on puisse attribuer un caractère religieux. Il en

est de même pour les sujets sculptés qui représentent presque tous des scènes de la vie civile et ayant rapport au roi. On peut dire que l'art égyptien est sacerdotal et que l'art assyrien est monarchique; nous verrons en Grèce un art républicain.

Les palais assyriens étaient bâtis sur des terrasses artificielles dont les côtés étaient généralement consolidés par des murs épais; on y voyait des cours où étaient les appartements des princes et grands officiers de la couronne, et de vastes salles où les rois donnaient leurs audiences. On trouve aussi quelquefois des restes de pyramides à étages superposés s'élevant sur des terrasses. Les innombrables sculptures qui décoraient les palais étaient toujours peintes en couleurs très-vives, ce qui devait parfaitement s'harmoniser avec la magnificence par laquelle les monarques orientaux ont toujours aimé à manifester leur puissance. Mais cet art, qui vise seulement à l'éblouissement des yeux, étonne plus qu'il n'attache, parce qu'il n'a su arriver ni à la beauté ni à l'expression.

Il reste peu de chose de Ninive et de Babylone, mais les fouilles exécutées près de Ninive peuvent nous donner l'idée du style des monuments assyriens.

Les fouilles de Ninive. — Au commencement de ce siècle, on ne connaissait aucun des grands monuments de l'art assyrien. Les voyageurs qui avaient visité les bords de l'Euphrate et du Tigre en avaient rapporté des cachets, des cylindres et autres petits objets, mais rien ne pouvait faire présager qu'on pourrait, au moyen des monuments de l'art, recons-

truire par l'imagination cette civilisation qui occupe une place si grande dans l'histoire.

Ce n'est qu'en 1842 que M. Botta, consul de France à Mossoul, entreprit de faire des fouilles sur la rive orientale du Tigre, à l'endroit même que les auteurs anciens désignaient comme étant l'emplacement de l'ancienne Ninive.

Ces fouilles, entreprises sur un monticule recouvert par un village dont les habitants se montraient fortement hostiles, ne donnèrent aucun résultat.

M. Botta s'avança du côté de Khorsabad, village situé à 16 kilomètres de Mossoul, et entreprit de nouvelles fouilles qui, cette fois, furent couronnées de succès. On découvrit d'abord une salle dont les parois étaient couvertes de bas-reliefs représentant des combats. On commença alors un puits où on trouva de nouveaux bas-reliefs. Cependant l'insalubrité du climat nuisait aux travaux et, le consul lui-même était atteint des fièvres, quand un obstacle d'un autre genre vint tout arrêter subitement. M. Botta s'était fait faire une petite maison au milieu de ses fouilles, et il y logeait quand il allait visiter les ruines. Le pacha prit les fossés archéologiques pour des travaux de défense d'une citadelle que les chrétiens voulaient élever là, et la cabane consulaire pour le lieu de ralliement des insurgés. Il faut dire que M. Botta employait pour ses fouilles, des chrétiens nestoriens dont il voulait soulager la misère.

Il fallut écrire à l'ambassade de France à Constantinople et ce ne fut qu'après de longues démarches que les fouilles recommencèrent. La découverte con-

sistait en un palais entier décoré de sculptures colossales et de bas-reliefs représentant les scènes de la vie publique ou privée des anciens Assyriens. Les fouilles entreprises par M. Botta ont été continuées depuis par M. Place, qui découvrit la première statue assyrienne qui ait été exhumée; car jusque-là on n'avait encore trouvé que des figures endemi-relief.

Un Anglais, M. Layard, entreprit bientôt des fouilles près du village de Nemroud, à quelques kilomètres de Khorsabad, dans un monticule situé sur la rive orientale du Tigre, et peu éloigné du rivage. Il a découvert également un palais prodigieux, dont les sculptures sont venues enrichir le Musée de Londres, comme celles de Khorsabad avaient enrichi celui de Paris.

Le palais de Khorsabad, passe pour être postérieur a celui de Nemroud, dont l'existence paraît remonter à environ trois mille ans. C'est depuis les fouilles exécutées dans ces deux édifices qu'on a commencé à connaître l'art assyrier

Khorsabad. — Cette ville a été fondée vers l'an 704 avant notre ère, par le roi Sargon. L'entrée principale de la résidence royale consistait en une cour carrée que l'on traversait pour pénétrer par trois magnifiques portes dans l'intérieur du palais proprement dit. Les grandes salles étaient décorées de bas-reliefs représentant les exploits du roi Sargon. On a cru reconnaître parmi les ruines du palais les restes d'un temple que l'on suppose avoir été une pyramide à sept étages. La grande porte de la ville

était double et offrait un passage pour les piétons et un pour les voitures, ainsi que l'indiquent les sillons creusés par les roues des chars. Ces portes étaient ornées de taureaux ailés dont on voit des spécimens au Musée du Louvre. A côté des taureaux, et se présentant non en retour comme au Musée, mais de front, étaient d'autres colosses monolithes qui représentaient des hommes étouffant des lions. Les bas-reliefs qu'on a découverts représentent des scènes de toute espèce, ayant trait à la vie civile; ce sont des festins, des chasses, des triomphes, des combats, des débarquements, des attaques de villes fortifiées, etc.

Nemroud. — Les fouilles exécutées sur ce point ont mis à découvert des constructions qui prouvent que cette ville était une des plus importantes de l'empire assyriens. Le palais construit vers l'an 700 avant notre ère par Sardanapale III, était assis sur une terrasse qui dominait le fleuve, et à laquelle on arrivait par un magnifique escalier. Les portes étaient ornées, suivant l'usage, de grands taureaux ailés. Ce palais se recommande moins pour sa grandeur que pour l'excellence des bas-reliefs et des ornements qu'on y a retrouvés. Les ruines les plus considérables, sont au sud de la terrasse de Nemroud et appartiennent à un palais bâti par Assarhaddon, qui régnait dans la seconde moitié du viie siècle avant notre ère. Ce palais renferme une grande salle d'environ cinquante mètres de long sur dix-huit de large, et cette salle est divisée dans le sens de sa longueur par un mur surmonté d'une galerie à colonnes. On a retrouvé égale-

ment les vestiges d'un édifice pyramidal qu'on suppose avoir été consacré au culte, comme la tour de Bélus à Babylone.

Visite au Louvre. — Nous ne quitterons pas Ninive sans avoir, selon notre habitude, fait une promenade au Musée. Les objets d'art qui y sont conservés proviennent presque tous du palais de Khorsabad. Ils se composent de monuments qu'on peut diviser en sujets religieux, sujets civils ou historiques, inscriptions, émaux et petits objets de bronze, terre, sardoine et pierres de différentes espèces. Outre les pièces originales, il y a des empreintes en plâtre. Parmi les bas-reliefs, ceux qui représentent des scènes maritimes portent encore les traces du feu qui dévora le palais de Khorsabad. Les bas-reliefs, où l'on voit des prisonniers conduisant des chevaux, sont très-remarquables. Les chevaux sont vraiment extraordinaires comme dessin, il y a des têtes d'une élégance parfaite. Les grands taureaux ailés qui sont au fond de la salle, sont accompagnés d'une inscription qui a été traduite par M. Oppert et qui donne de curieux détails sur la construction du palais. Le roi Sargon. après avoir énuméré ses conquêtes et constaté qu'il est le fondateur du palais, dit : « ..... Je choisis les emplacements pour les fondations; j'y posai les briques non-cuites; la totalité des femmes jeta au milieu des amulettes préservatrices contre les démons, comme ablution des injures occasionnées par le creusement, en l'honneur des divinités Nisroch, Siri, Militta;... Avec leur permission su-

prême, je bâtis pour demeure de ma royauté des salles en ivoire, en bois d'ébène, de tamarisque, de lentisque, de cèdre, de pin, de cyprès et de pistachier ; au-dessus j'entassai de grandes poutres courbées en cèdre que j'ai reliées par des poutres droites en pin et en lentisque contenues par des crampons de fer..... J'ai ouvert vers les quatre régions huit portes..... »

Babylone. — La nécessité ou se trouvèrent les Babyloniens de se protéger contre les inondations, les poussèrent à exécuter depuis les temps les plus reculés, des ouvrages architectoniques considérables. Le sol d'alluvion sur lequel Babylone était bâtie, ne fournissant pas les pierres qu'on était obligé d'aller chercher jusqu'en Arménie, on employa des briques faites avec une argile très-fine, séchées au soleil ou cuites au four. Babylone a été si complétement détruite qu'il est difficile aujourd'hui de retrouver la place de ses antiques palais. C'est uniquement par les récits des écrivains que nous pouvons nous en faire une idée.

L'étendue de Babylone, d'après le récit d'Hérodote, aurait été vraiment prodigieuse. Mais Quinte-Curce dit qu'elle n'était pas tout entière couverte de maisons, et qu'elle contenait des terres cultivées en très-grand nombre. D'après Diodore, 250 tours placées deux à deux, en face l'une l'autre, s'élevaient sur la muraille. Deux chars pouvaient passer de front entre les tours. Ces murailles, dont la hauteur était immense, ont excité l'admiration des anciens, qui les

ont placées au nombre des sept merveilles du monde.

On croit avoir retrouvé la trace des fameux jardins suspendus que l'antiquité comptait aussi parmi les merveilles. C'est une butte qui, à une époque moins ancienne, a servi de nécropole. Autrefois c'était un édifice présentant la forme d'une pyramide tronquée et composé de douze terrasses sur lesquelles étaient disposés des escaliers. Ces terrasses étaient couvertes de riches ombrages; les jardins de Babylone étaient encore dans tout leur éclat quand Alexandre entra dans la ville.

M. Oppert, qui a fait des recherches sur les ruines de Babylone, a reconnu les vestiges du temple de Bélus. C'était une pyramide de huit étages, terminée par une plate-forme, où l'on conservait les archives de la nation : sur la plate-forme étaient les statues divines. Ce temple servait aussi d'observatoire; c'est là que les prêtres chaldéens étudiaient les révolutions célestes. L'intérieur était orné de sculptures symboliques. Xerxès, à son retour de Grèce, s'empara des immenses richesses que renfermait le temple.

Les ruines qu'on a retrouvées sur son emplacemenemnt consistent en un immense amas de briques cuites au four et revêtues de caractères cunéiformes. Les Juifs prétendent que c'est le tombeau de Nabuchodonosor, et quelques auteurs ont voulu y voir les traces de la fameuse tour de Babel. On y a découvert un très-grand nombre de pierres taillées, de cylindres et d'amulettes : le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale en possède une riche collection.

Ce n'est que par les cylindres que nous pouvons

nous faire une idée de la sculpture babylonienne. Mais tant que nous n'aurons pas une idée plus positive de la religion des Babyloniens, il sera bien difficile de comprendre les sujets représentés sur ces cylindres. On admet généralement que les figures de griffons ou d'animaux farouches sont les mauvais esprits, tandis que les bons qui luttent contre eux ont la forme d'hommes couronnés et souvent ailés.

Persépolis. — Les ruines de Persépolis se trouvent à une douzaine de lieues de Schiraz, dans une des plus belles plaines de la Perse. Quelques familles de Turcomans et de Kurdes errant parmi ces débris avec leurs troupeaux sont aujourd'hui les seuls habitants qu'on rencontre dans le palais de Xerxès. Parmi les parties qui subsistent encore, la plus importante est celle qui est appelée *Tschil-Minar* ou les Quarante colonnes. Un immense escalier, des colosses analogues à nos taureaux assyriens du Louvre, de nombreux bas-reliefs parmi lesquels on remarque des *doryphores* ou gardes du roi du temps de Darius et de Xerxès, et des processions de personnages dont on ignore les fonctions, des chapiteaux brisés, des colonnes debout ou renversées, tout atteste la grandeur et la magnificence de ce palais. Dans la grande salle hypostyle qui servait aux réceptions officielles, on a retrouvé les traces de cent colonnes qui soutenaient le plafond : il y en avait seize pour le vestibule. Les montants des portes sont rehaussés de bas-reliefs dont la partie supérieure représente un roi sur son trône, entouré de ses serviteurs, et la partie

inférieure comprend des figures plus petites qui forment plusieurs rangées. Il y a aussi des sculptures symboliques, telles qu'un grand personnage vêtu d'une longue robe, qui plonge son épée dans les flancs d'un monstre qui se dresse devant lui. Sous les terrasses qui portent le palais de Persépolis, on trouve de vastes souterrains qui se croisent en tous sens et dont on n'a encore pu vérifier ni l'étendue ni la destination. On a fait à propos des bas-reliefs de Persépolis la remarque assez singulière qu'il ne s'y trouve aucune figure de femme.

A deux lieues environ du palais dont nous venons de parler se trouvent des tombeaux taillés dans le rocher, et qui portent le nom de Nakchi-Roustain. La façade de ces monuments, qui a près de 30 mètres de hauteur, présente une excavation profonde en forme de croix grecque, et est divisée en trois étages. Le premier est lisse et semble avoir été destiné à recevoir une inscription. La porte du tombeau s'ouvre sur le second, qui est orné de quatre colonnes dont le chapiteau est un double taureau unicorne. Dans l'étage supérieur, un double rang de figures en forme de cariatides supporte une corniche ornée de moulures, sur laquelle est debout un personnage tenant un arc bandé, symbole de la force, et vis-à-vis de lui un autel au-dessus duquel est figuré un globe que l'on regarde comme l'emblème du soleil. Un génie, dont la figure est semblable à celle du personnage et dont le corps est enveloppé dans de grandes aiies ouvertes, vole entre l'homme et l'autel. On croit que cette figure est le symbole de l'âme qui

est chargée de combattre les mauvais esprits envoyés par Ahriman. A droite et à gauche du bas-relief est un pilier dont la base est la patte d'un lion, et qui est surmonté d'une tête de taureau unicorne. On a cru pouvoir reconnaître dans ces monuments les tombeaux de Darius, d'Artaxerxès, etc.

Ecbatane, — Ecbatane était la capitale de la Médie. Selon Hérodote, elle fut fondée par Dejocès au VIII[e] siècle avant notre ère. La citadelle et le palais, qui renfermaient les archives du royaume, étaient comprises dans sept enceintes circulaires. Chacune de ces murailles se distinguait par des créneaux d'une couleur particulière : ils étaient successivement et en partant du dehors, blancs, noirs, rouges, bleus, ceux de l'avant-dernière muraille étaient argentés, et ceux de la dernière dorée. Le nombre des enceintes et la couleur des créneaux avaient une signification symbolique. « Ecbatane, dit Kreuzer, avec son palais au centre, représente, par ses sept enceintes et ses créneaux de couleurs différentes, les espaces des cieux qui, dans les idées des Mèdes, entourent le palais du soleil. »

Le palais qui servait de résidence d'été aux rois de Perse était d'une prodigieuse richesse. « Quoique tout ce qu'il y avait en bois, dit Polybe, fût de cèdre et de cyprès, on n'y avait rien laissé à nu : les poutres, les lambris et les colonnes qui soutenaient les portiques et les péristyles étaient revêtus, soit de lames d'argent, soit de lames d'or ; toutes les tuiles étaient en argent. » Ces richesses furent pillées par les soldats d'Alexandre.

Néanmoins le palais subsistait encore du temps de Strabon, et servait de résidence d'été aux rois Parthes. Aujourd'hui, on trouve sur l'emplacement de l'ancienne Ecbatane un amas immense de décombres, parmi lesquels de rares fragments de colonnes dont le style rappelle celui des monuments de Persépolis.

INDE

L'art indien.—L'esprit contemplatif et rêveur du peuple indien est plus propre aux conceptions métaphysiques qu'aux arts plastiques. Si la constitution hiératique et la persévérance des ouvriers hindous ont pu réaliser ces temples souterrains qui creusent des montagnes entières, on chercherait en vain dans l'Inde un esprit organisateur qui puisse diriger ces immenses efforts vers un but architectonique plus élevé. Au milieu d'une abondance et d'une richesse inouïe de formes de toute espèce, l'architecture ne trouve pas un rhythme déterminé, une cadence d'où résulte l'harmonie, et l'immensité de ses efforts produit sur l'esprit une impression étrange plutôt que

grandiose. Les vastes constructions de l'Inde étonnent plutôt qu'elles n'attachent; l'impression en est confuse. Dans ce pays où tout est prodigieux, l'homme s'est senti écrasé par la toute-puissance divine. Au milieu de l'exubérante végétation de son sol, l'Hindou a compris que la nature était immense et ne s'est pas aperçu qu'elle était belle.

« Les religions de l'Inde, dit Lamennais, renferment toutes une idée panthéistique, unie à un sentiment profond des énergies de la nature. Le temple dut porter l'empreinte de cette idée et de ce sentiment. Or, le panthéisme est à la fois quelque chose d'immense et de vague. Que le temple s'agrandisse indéfiniment, qu'au lieu d'offrir un tout régulier, saisissable à l'œil, il force par ce qu'il a d'inachevé l'imagination à l'étendre encore, à l'étendre toujours, sans qu'elle arrive jamais à se le représenter tout ensemble comme un et comme circonscrit en des limites déterminées, l'idée panthéistique aura son expression. Mais, pour que le sentiment relatif à la nature ait aussi la sienne, il faudra que ce même temple naisse en quelque sorte dans son sein, s'y développe, qu'elle en soit la mère, pour ainsi parler. C'est là, dans ses ténébreuses entrailles, que l'artiste descendra, qu'il accomplira son œuvre, qu'il fera circuler la vie, une vie qui commence à peine à s'individualiser en des productions à l'état de simple ébauche, symbole d'un monde en germe, d'un monde qu'anime et qu'organise, dans la masse homogène de la substance primordiale, le souffle puissant de l'Être universel. »

Parmi les temples creusés dans le rocher que l'on rencontre dans l'Indoustan, aucun n'est plus célèbre que les souterrains d'Ellora. Vue de loin, la montagne sur laquelle sont accumulées ces masses énormes semble une réunion de palais, une ville fantastique habitée par les géants : c'est l'endroit vénéré où on adore le dieu Siva, la troisième personne de la trinité hindoue, le dieu destructeur qui tue pour créer, et entretient par la mort la vie universelle. Changé tour à tour en éléphant et en coq, Siva est monté sur un taureau ou sur un tigre, les gencives armées de dents aiguës, les bras et la taille entourés de serpents, avec un collier de crânes humains autour du cou. Siva s'appelle aussi Gangadhara, parce qu'il porte le Gange sur sa tête.

Il y avait autrefois dans la montagne d'Ellora une piscine célèbre, dont l'eau rendait la santé au malade qui venait s'y baigner; mais les agens du Dieu de la mort la desséchèrent tellement qu'elle fut réduite à presque rien. Le rajah Ilou, tourmenté par une horrible maladie, cherchait inutilement l'eau qui devait le guérir. Pourtant, comme il était occupé à prier, il en aperçut un peu, mais si peu qu'elle aurait tenu dans le creux que fait le sabot d'une vache qui piétine le sol. Cela suffit pourtant pour guérir Ilou, qui, dans sa reconnaissance fit creuser ces gigantesques souterrains d'Ellora, réunion de constructions étranges, dont la principale est appelée Kailâca, parce que Kailâca est le nom de la résidence habituelle de Siva. Si nous en croyons les dévots hindous, cette histoire se serait passée il y a environ

huit mille ans; toutefois les archéologues français pensent que ces constructions datent du IIe siècle environ avant notre ère.

Toutes les parties du Kailaca, travaillées de main d'homme, ne forment qu'un seul et même bloc, bien qu'elles semblent avoir été construites pierre par pierre : c'est un rocher taillé en forme de temple. L'ornementation fine et délicate des détails ressemble à un travail d'orfèvrerie plutôt qu'à de la sculpture monumentale. Les parois des murailles sont couvertes de milliers de statues et de sujets relatifs à la mythologie hindoue. Tous les souterrains d'Ellora sont creusés dans la montagne et présentent une grande quantité de salles et de galeries taillées dans le roc vif; on y trouve des colonnes massives et de dimensions gigantesques qui sont d'un seul morceau avec leur entablement. Des éléphants de grandeur colossale servent de base à des quartiers de roches énormes, et tout dans l'aspect produit une impression étrange, qui frappe l'esprit de stupeur sans éveiller jamais l'idée de beauté telle que les Grecs l'ont conçue.

Nous n'entreprendrons pas de décrire en détail ces immenses constructions d'Ellora; toute une montagne est métamorphosée en demeures mystérieuses pendant un espace de près de deux lieues. C'est un dédale de temples, de corridors, de chapelles, dont toutes les surfaces sont couvertes de bas-reliefs et de rondes bosses. Les salles les plus célèbres sont celles de Djagannatha, le temple de Paraçoura-Brahma et celui d'Indra. Ces édifices ne reçoivent la lumière que par les portes.

Le temple d'Indra, Dieu de l'éther et des cieux visibles, présente une vaste entrée taillée dans le roc et gardée par deux lions accroupis. Au milieu du temple est un autel avec de grandes figures sculptées aux angles : on voit à droite un éléphant, à gauche une colonne dont le chapiteau est surmonté de deux figures assises. Tout autour on a pratiqué une suite de grottes qui s'enfoncent dans la montagne.

Dans leur ensemble les monuments de l'Inde peuvent se ranger en trois catégories qui répondent à l'ordre chronologique : 1° ceux qui sont taillés dans le roc ou temples souterrains ; 2° ceux qui sont élevés au-dessus de terre, mais avec des pièces souterraines ; 3° ceux qui s'élèvent librement au-dessus du sol. Ces derniers étant d'une date beaucoup moins ancienne, nous n'avons pas à nous en occuper ici.

GRECE

ART RELIGIEUX

LES DIEUX. —L'histoire de l'art dans l'antiquité est si intimement liée aux idées philosophiques et religieuses des Grecs qu'il est impossible d'en comprendre la marche sans avoir une notion des croyances qui avaient cours parmi les artistes et de l'importance qu'on attachait à leurs œuvres.

La Genèse enseigne que Dieu a créé l'homme à son image : c'était aussi l'opinion des païens. Prométhée, dit Ovide, ayant mêlé de l'argile avec l'eau des fleuves, modela les hommes à l'image des Dieux modérateurs de toutes choses. On peut voir au Louvre un bas-relief représentant Prométhée occupé à modeler des corps humains, et à mesure qu'il les

achève, Minerve les anime en leur posant sur la tête un papillon, emblème de l'âme. Le papillon en grec s'appelle Psyché, et le même mot veut dire âme. Il est probable que toute la légende de Psyché a pour origine cette image si claire de l'immortalité de l'âme, le papillon sortant de la chrysalide.

Les Grecs admettaient que les âmes étaient des parcelles de feu céleste. De la sphère supérieure où elles vivaient avant leur existence terrestre, elles ont été attirées vers la terre par une sorte d'ivresse, par un désir qu'elles n'ont pas su dompter, et, en prenant un corps, elles ont perdu la notion du parfait dont elles ne gardent plus qu'un vague souvenir. Dans la légende de Psyché, on voit l'invincible curiosité qui pousse Psyché, c'est-à-dire l'âme humaine, à connaître la réalité des choses. Elle en est aussitôt punie et commence une vie d'épreuves et de travaux jusqu'au jour où, purifiée par la douleur, elle retrouve dans le ciel la place qu'elle y a conquise. En étudiant les sarcophages, on y voit l'histoire de Psyché reproduite sous toutes les formes, mais toujours avec la même pensée.

L'âme emprisonnée dans le corps terrestre garde toujours le souvenir de l'idéal qu'elle a perdu. La forme de toutes les choses que nous voyons ici-bas n'apparaît à nos yeux que comme l'image altérée et confuse du type existant de toute éternité. De là vient la nécessité pour la statuaire de ne pas s'en tenir à la représentation d'une simple réalité, mais d'évoquer dans son âme cette beauté absolue qui est le type divin : c'est ce que nous nommons l'idéal.

La statuaire est un art religieux et immatériel par essence; c'est elle qui a exprimé le plus excellemment l'idée du divin, c'est par elle que les artistes grecs ont fixé les lois qui constituent le beau idéal. Il ne suffit pas que l'image divine ait les formes d'un bel homme ou d'une belle femme, il faut qu'elle soit l'expression de la beauté typique et immatérielle. L'artiste qui sculpte un Dieu pour le temple fait une œuvre pieuse en même temps qu'une statue; certains philosophes regardent le beau idéal comme une chimère, parce que d'après eux la beauté ne peut se démontrer comme une proposition de géométrie, et que l'idée que nous en avons varie suivant chaque peuple et même suivant chaque individu. Suivant eux, la physionomie étant différente dans divers pays, ce qui est la beauté en Grèce ne saurait être la beauté en Chine; un Hottentot peut fort bien ne pas trouver une Française à son goût, et assurément une Hottentote ne saurait plaire à un Français. Ce raisonnement, qui semble spécieux au premier abord, est pourtant faux dans son principe. L'erreur vient de ce que le matérialisme, qui rejette l'idée du divin, est amené par une déduction logique de ses principes à confondre l'impression toute personnelle que reçoivent nos sens, avec l'idée abstraite de la beauté telle que notre esprit seul peut la concevoir. Il n'est aucunement démontré que les femmes fussent plus belles à Athènes qu'à Paris ou à New-York. Les portraits que nous a laissés l'antiquité ne ressemblent pas aux Dieux qu'elle a créés. Ainsi la beauté qu'a poursuivie l'art grec n'est pas celle qui est particulière

à une race, mais celle qui reproduit le type humain dans son expression la plus parfaite.

Phidias disait : « Si nous donnons aux Dieux la forme humaine, c'est parce que nous n'en connaissons pas de plus parfaite. » La Grèce, par le génie de ses artistes, a trouvé sur la forme divine une conception qui se trouve justifiée par la révélation. Voyez tout d'abord combien cette manière de rendre la divinité est supérieure à celle des peuples panthéistes de l'Asie. Ici, pour exprimer l'idée de force, on fait une idole à dix bras; pour rendre la fécondité, on lui mettra plusieurs mamelles, et partout une association monstrueuse de l'homme et de l'animal vous ôte l'idée d'un être intelligent et la remplace par celle d'une force instinctive.

Mais il ne suffisait pas à l'art grec d'avoir conçu le divin sous la forme humaine; la créature, bien que faite à l'image du créateur, ne saurait lui être égale : Dieu seul est la perfection suprême. Platon enseignait que les idées seules ont une existence réelle et absolue, tandis que les choses perceptibles à nos sens n'en sont que de pâles copies, toujours plus ou moins éloignées du type originel. Pour traduire par le marbre ou le bronze l'image d'un Dieu, le sculpteur grec devait donc dégager le type humain de tout ce qui le rapproche de l'animalité. Ainsi les nègres ont la bouche gonflée comme les singes de leur pays, les Chinois et les Japonais ont les yeux inclinés obliquement comme les chats et une foule d'autres animaux. Le statuaire a dû chercher son type en associant la beauté particulière qu'il trouvait chez diffé-

rents modèles, pour les relier dans un ensemble qui pût se rapprocher le plus possible de la perfection.

Il y a plus qu'un choix dans l'idée du divin telle que l'a conçue l'art grec : il y a une conception de l'absolu que la science moderne a été obligée de ratifier. Camper établit la perfection de l'espèce humaine d'après l'ouverture de l'angle facial. Cet angle provenant de la rencontre de deux lignes, dont l'une, horizontale, part de la base du crâne pour se rendre aux dents incisives, et l'autre, verticale, va depuis le front jusqu'aux dents, lui a fait conjecturer pourquoi les anciens avaient donné autant de proéminence aux fronts de leurs Dieux. Il a trouvé que la tête de Jupiter ainsi mesurée présentait un angle facial de 100°, celle d'Apollon de 90°, tandis que la tête d'un Européen ne présente en moyenne qu'un angle facial de 80°, un nègre un angle facial de 70°, un singe un angle facial de 30°. La conformation de la tête d'un Jupiter ou d'un Apollon ne vient donc pas seulement d'un choix, puisque l'homme n'arrive jamais au même angle facial, mais elle se transforme par une théorie tendant à établir la supériorité cérébrale des Dieux sur les hommes.

La conception que les Grecs avaient du divin les a empêchés de représenter leurs Dieux dans une attitude violente, ou d'exprimer sur leur visage la marque des passions. Hercule, comme héros, peut être représenté dans l'exécution de ses durs travaux, mais comme Dieu il est toujours représenté au repos. Si la beauté est la forme visible du Dieu, le calme et la placidité peuvent seuls traduire son ex-

pression morale; mais à chaque Dieu répond en outre un type particulier en rapport avec son caractère.

Il est certain que, pour les philosophes de tous les temps, la statue et le Dieu sont absolument distincts l'un de l'autre. « Ceux qui ne connaissent pas le vrai sens des mots, dit Plutarque, arrivent à se tromper sur les choses; ainsi les Grecs, au lieu d'appeler les statues d'airain ou de pierre, ou les peintures, des simulacres en l'honneur des Dieux, ont l'habitude de les nommer des Dieux. » Mais en même temps ils croyaient les images indispensables pour entretenir le sentiment religieux dans le peuple. « Ceux dont la mémoire est robuste, dit Maxime de Tyr, et qui n'ont qu'à lever les yeux au ciel pour se sentir en présence des Dieux, n'ont peut-être pas besoin des statues; mais ceux-là sont très-rares, et à peine trouverait-on un homme dans une foule nombreuse qui pût se rappeler l'idée divine, sans avoir besoin d'un pareil secours. »

Non-seulement la philosophie antique et la doctrine des initiations séparaient le Dieu de son image, mais elles le dégageaient même complétement de toutes les légendes par lesquelles les poëtes fabriquaient son histoire. Chateaubriand fait remarquer que la sagesse antique arriva à se rapprocher tellement du christianisme, que les païens et les chrétiens non-seulement ont les mêmes principes de morale, mais encore emploient les mêmes termes de *salut,* de *grâce divine,* de *Dieu sauveur.* Il cite une invocation du philosophe païen Simplicius, qui pourrait parfaitement

passer pour une prière chrétienne, si on en retranchait le nom d'Homère. « O Seigneur, père, auteur et guide de notre raison, permets que nous n'oubliions jamais la dignité dont tu décores notre nature! Fais que nous agissions comme des êtres libres; que, purifiés de toutes passions déréglées, nous sachions, si elles s'élèvent, les combattre et les gouverner! Guidé par la lumière de la vérité, que notre jugement nous attache aux choses véritablement bonnes! Je te supplie, *ô mon Sauveur,* de dissiper les ténèbres qui couvrent les yeux de nos âmes, afin que nous puissions, *comme le dit Homère,* distinguer l'homme et le Dieu. »

Mais ce qu'il est important de remarquer, c'est qu'à aucune époque le peuple grec n'a été fétichiste ou idôlâtre, dans le sens que nous attachons à ces mots quand nous parlons des nègres du Soudan ou des sauvages de la Polynésie. Ils respectaient les images des Dieux et les portraits des Héros, comme aujourd'hui on respecte les représentations du Christ, de la Vierge et des Saints. Si quelque maniaque, sous prétexte d'épurer le culte, s'avisait de briser la tête d'un Crucifix ou d'une Madone, on l'accuserait de sacrilége, sans croire pour cela que le Christ ou la Vierge a pu souffrir une douleur quelconque, et sans les confondre avec leurs représentations visibles. Personne n'aimerait à voir déchirer un portrait de son père, et pourtant personne ne croit que l'âme des morts habite dans leurs portraits.

Une théorie connue sous le nom d'Évhémérisme ayant soutenu que les Dieux n'étaient que des hom-

mes divinisés, il se produisit, par une réaction naturelle, une croyance toute différente, la croyance aux démons; ce mot n'avait pas à l'origine le sens qu'on lui donne aujourd'hui. Les Démons étaient, pour les Grecs, ce que sont les Anges pour les chrétiens, des êtres intermédiaires entre l'homme et la Divinité. Pour maintenir le respect des images, ébranlé par les philosophes d'un côté, par les chrétiens de l'autre, on finit par admettre que les Démons, émissaires des Dieux supérieurs, consentaient à habiter les statues de ces Dieux, afin que la protection divine fût toujours présente et visible au milieu des hommes. Cette opinion, due surtout à l'influence des religions orientales, était admise vers le IVe siècle aussi bien par les chrétiens que par les païens; seulement les chrétiens leur attribuaient une influence malfaisante, et c'est depuis ce temps que le mot de *démon* a pris le sens qu'il a aujourd'hui. On comprend dès lors les colères avec lesquelles les chrétiens du temps de Théodose brisèrent les chefs-d'œuvre de l'art, qui n'étaient à leurs yeux que d'impures idoles, revêtues d'un caractère malfaisant. On a souvent comparé la destruction des temples du paganisme, par les premiers chrétiens, à la dévastation des églises catholiques par les protestants dans nos guerres religieuses. Il y a pourtant une différence; pour les protestants, les images des saints, placées dans les églises, étaient une idolâtrie, et constituaient une profanation qui souillait la maison du Seigneur. Pour les premiers chrétiens, les statues des Dieux païens étaient plus que cela : on les croyait habitées

par des démons nuisibles. Ainsi on a dit longtemps : la diablesse Vénus, la diablesse Minerve, et on attribuait à ces esprits malfaisants et corrupteurs tous les maux qui affligeaient alors l'empire. Dans les premiers temps, la destruction des statues des Dieux était regardée par les chrétiens comme un acte courageux et plein de périls. « Quand on transportait des statues à Constantinople, dit Émeric David, qui cite Eusèbe et Sozomène, on avait soin de publier qu'on les garrottait comme des criminels et qu'on allait les exposer dans la capitale à la risée des fidèles. » Il paraît probable que cet étrange procédé fut imaginé par des hommes plus intelligents qui espéraient par là sauver quelques chefs-d'œuvre. Mais ces efforts isolés ne servirent pas à grand'chose, et, pendant cent ans, l'univers retentit du bruit des coups de marteau qui mutilaient les chefs-d'œuvre du passé. L'époque des grandes destructions date de Théodose : ce fut alors que les Dieux antiques furent, sur toute l'étendue de l'empire, réduits en poussière; on les jetait dans la fournaise, ou on les écrasait sous les roues des chars, et quand Honorius renouvela pour la quatrième fois l'ancienne loi qui ordonnait de briser les images des Dieux, il crut devoir ajouter : s'il en subsiste encore. Ainsi, quand les Barbares vinrent à leur tour, on peut présumer que leurs ravages ne trouvèrent pas à s'exercer sur un grand nombre de chefs-d'œuvre.

Depuis Constantin jusqu'à Théodose, la lutte des chrétiens contre les païens a tous les caractères d'une guerre d'iconoclastes. La destruction des sta-

tues correspond juste au moment où on commence à honorer les reliques. Les païens de la décadence croyaient que le Dieu venait habiter sa statue, et qu'elle prenait par là une puissance. Les chrétiens crurent qu'un saint ou un martyr pouvait, par sa seule vertu, communiquer un pouvoir surnaturel aux ossements qu'il avait laissés sur la terre et aux objets qui lui auraient appartenu pendant sa vie ; le culte des reliques se dresse en face du culte des idoles. Les païens, qui voyaient dans les chrétiens des sacriléges, regrettaient leurs Dieux de marbre, et exprimaient le dégoût que leur causaient les reliques chrétiennes. « Au lieu des Dieux de la pensée, dit le païen Eunape, les moines obligent les hommes à adorer des esclaves de la pire espèce ; ils ramassent et salent les os des malfaiteurs condamnés à mort pour leurs crimes ; ils les translatent çà et là, les montrent comme des divinités, s'agenouillent devant ces reliques, se prosternent devant des tombeaux couverts d'ordures et de poussière. Sont appelés martyrs, ministres, intercesseurs auprès du ciel, ceux-là qui jadis, esclaves infidèles, ont été battus de verges et portent sur leur corps la juste marque de leur infamie ; voilà les nouveaux Dieux de la terre. »

Considéré dans son développement historique, l'art grec présente trois phases successives : à l'époque où sont nées les légendes multiples qui composent la mythologie, il fabriquait des idoles grossières, suffisantes pour ces temps primitifs. Dans la grande époque, l'art s'éleva en même temps que la

philosophie, et chercha à exprimer la pensée divine par la manifestation du beau visible. Sous la décadence, la philosophie se sépara complétement de l'art pour se rapprocher du christianisme, et les statues des Dieux furent abandonnées pour les reliques des saints, quand la religion chrétienne eut pris le dessus.

LES GRANDS DIEUX; TYPES MASCULINS. — JUPITER (*Zeus*), le père des Dieux et des hommes, représente dans l'ordre physique l'air vital qui pénètre toutes choses, et, dans l'ordre moral, il est le lien des sociétés humaines, le gardien des traités, le protecteur des pauvres, des suppliants, de tous ceux qui n'ont que le ciel pour abri : « Vois-tu, dit un fragment d'Euripide, cette immensité sublime qui enveloppe la terre de toutes parts? C'est là Zeus, c'est le Dieu suprême. » Ennius dit de même : « Regarde ces hauteurs lumineuses qu'on invoque partout sous le nom de Jupiter. » Varron, qui cite ce passage, ajoute : « Voilà pourquoi les toits de ses temples sont ouverts pour laisser voir le divin, c'est-à-dire le ciel; on dit même qu'il ne faut le prendre à témoin qu'à ciel découvert. » Les temples de Jupiter, en effet, étaient toujours à découvert : ce sont les Dieux de la terre qui ont des temples fermés.

L'art a donné à Jupiter la forme d'un homme barbu, dans la force de l'âge : ses attributs ordinaires sont l'aigle, le sceptre et la foudre. Considéré comme Dieu actif, Jupiter est debout, mais les

sculpteurs l'ont plus souvent représenté assis, et se reposant dans le calme et la victoire.

Il est généralement nu depuis la tête jusqu'à la ceinture : sa chevelure retombe comme une crinière des deux côtés du front, qui est clair et radieux dans sa partie supérieure, mais bombé dans sa partie inférieure. Il a les yeux enfoncés, quoique très-ouverts, une barbe épaisse et touffue : sa poitrine est ample, mais il n'a pas les formes d'un athlète. Son attitude est toujours majestueuse et l'art ne l'a jamais représenté dans un mouvement violent. Le type de Jupiter paraît avoir été fixé par Phidias dans son Jupiter Olympien, qui passait dans l'antiquité pour la plus belle représentation du Dieu. La plus célèbre des statues de ce Dieu qui soit parvenue jusqu'à nous, est le Jupiter du Vatican. Il est assis sur un aigle, le haut du corps nu, tenant d'une main un sceptre et de l'autre la foudre.

Visite au Louvre. — La statue connue sous le nom de Jupiter de Versailles est la plus belle statue que nous ayons de Jupiter. Elle n'est pas entière, et on l'a restaurée sous Louis XIV d'une façon déplorable. Pour rendre au marbre la blancheur et le poli de sa surface, on l'a gratté ; la tête heureusement a été plus épargnée que le corps. La draperie est moderne, ainsi que la gaîne, sur laquelle on voyait autrefois un aigle assis sur le foudre. Cette statue fut offerte en 1541 par Marguerite d'Autriche à l'ambassadeur de Charles-Quint près du Saint-Siége, et celui-ci, qui était prélat, la fit placer dans son palais à Besançon. Les magistrats de cette ville en

firent hommage à Louis XIV lorsqu'il fit la conquête de la Franche-Comté.

Le Louvre possède encore plusieurs statues de Jupiter, assises et debout, mais elles ne comptent pas parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire. Il y a pourtant un charmant bas-relief qui représente Jupiter assis entre Junon et Thétis. Nous recommandons aussi, dans la salle des Panathénées, un très-joli buste d'un caractère archaïque, connu sous le nom de Jupiter Trophonius.

Neptune (*Poseidon*). — Le frère de Jupiter, Neptune, le Dieu des mers, se distingue du roi de l'Olympe par une expression moins calme, des cheveux plus en désordre, un caractère plus sauvage, en rapport avec la violence de la mer. Le trident, qui n'était dans l'origine qu'un engin destiné à la pêche du thon, est devenu l'attribut ordinaire de Neptune; souvent aussi on voit un dauphin près de lui. Le cheval lui était consacré comme emblême de l'impétuosité des eaux. Neptune n'a pas, par lui-même, une grande importance dans l'art, mais sur plusieurs bas-reliefs on le voit représenté avec Amphitrite son épouse, et escorté des divinités marines.

Le musée du Louvre ne possède pas de statue célèbre de Neptune; mais on peut voir au musée d'Algérie une très-curieuse mosaïque représentant Neptune et Amphitrite. Elle a été trouvée près de Constantine par le 3e régiment de chasseurs d'Afrique, sous le commandement du colonel Noël; elle est entrée au Louvre en 1845.

Apollon. — Apollon, le soleil, la plus belle des puissances célestes, le Dieu toujours jeune, vainqueur des ténèbres et des forces malfaisantes, a été traduit par l'art sous plusieurs aspects. Dans les temps primitifs, un pilier conique, placé sur les grandes routes suffisait pour rappeler la puissance tutélaire et guérissante du Dieu. Quand on y accrochait des armes, c'était le Dieu vengeur qui récompense et qui châtie ; quand on y suspendait une cithare, il devenait le Dieu dont les accords harmonieux rendent le calme à l'âme agitée. Vainqueur des forces malfaisantes de la nature, Apollon tient l'arc à la main, et rejette sa chlamyde dans l'orgueil de la victoire; le serpent Python, qu'il vient de terrasser, est l'allégorie des marais méphitiques desséchés par les rayons bienfaisants du soleil.

Apollon du Belvédère. — Toutes les formules de l'admiration ont été épuisées en face de cette statue, qui, depuis qu'elle est connue, n'a cessé d'exciter l'enthousiasme des artistes. Voici la description qu'en donne Winckelmann dans son *Histoire de l'Art:* « La stature du Dieu est au-dessus de celle de l'homme, et son attitude respire la majesté. Un éternel printemps, tel que celui qui règne dans les champs fortunés de l'Élysée, revêt d'une aimable jeunesse les charmes de son corps, et brille avec douceur sur la fière structure de ses membres... Il a poursuivi Python, contre lequel il a tendu pour la première fois son arc redoutable; dans sa course rapide, il l'a atteint et lui a porté le coup mortel. De la hauteur de sa joie, son auguste regard, pénétrant

dans l'infini, s'étend bien au delà de sa victoire. Le dédain siége sur ses lèvres; mais une paix inaltérable est empreinte sur son front, et son œil est plein de douceur comme s'il était au milieu des Muses... »

L'Apollon du Belvédère a été de tout temps considéré comme un des grands chefs-d'œuvre de la sculpture antique. Ainsi que l'a dit M. Émeric David : « L'ignorant qui le regarde s'émeut, se passionne, trouve en soi pour l'admirer un sens qu'il ne se connaissait pas; l'homme savant dans les arts, chaque fois qu'il le considère, reconnaît avec étonnement qu'il n'en avait pas senti la perfection; plus il a de connaissances, plus il y découvre de finesse, de vérité, de grandeur, de beautés toujours nouvelles. » Cette statue, en marbre de Luni, fut découverte à la fin du XVe siècle près de Capo d'Anzo, autrefois Antium; elle fut acquise par le pape Jules II, alors cardinal; et, lors de son avénement au pontificat, il la fit placer dans les jardins du Belvédère; les deux mains qui manquaient ont été faites alors par un élève de Michel-Ange.

Apollon Musagète. — Considéré comme principe de l'inspiration poétique, Apollon est couronné de lauriers et vêtu d'une longue robe : c'est ainsi qu'il est représenté dans une célèbre statue du Vatican, intitulée Apollon Musagète ou conducteur des Muses. Cette belle statue a servi de modèle aux médailles de Néron, qui représentent cet empereur disputant sur le théâtre le prix de la cithare. Elle a été trouvée à Tivoli en 1774, ainsi que sept statues de Muses. Le tout a été acquis par le pape Pie VI, et on

construisit exprès au Vatican une salle où elles sont maintenant.

Temple d'Apollon à Delphes. — Le plus célèbre temple d'Apollon était situé à Delphes, sur le penchant du mont Parnasse. C'est là que le Dieu avait tué le serpent Python, et ce lieu passait pour être le centre de la terre : car on savait que deux aigles, lâchés en même temps par Jupiter aux deux extrémités du monde, avaient pris leur vol et s'étaient rencontrés à Delphes. L'oracle d'Apollon, le plus fameux de toute la Grèce, avait surtout contribué à accroître les prodigieuses richesses du temple. Non-seulement on faisait des présents au Dieu qu'on venait consulter, mais on lui en envoyait de tous les pays du monde pour se le rendre favorable. C'est le hasard qui fit découvrir l'endroit où devait être placé le sanctuaire. Des chèvres, errantes sur les rochers du Parnasse, s'étant approchées d'un soupirail d'où sortaient des exhalaisons malignes, furent tout à coup agitées de mouvements convulsifs. Accourus au récit de ce prodige, les habitants du voisinage voulurent respirer les mêmes exhalaisons et éprouvèrent les mêmes effets, qui étaient une espèce de folie mêlée de contorsions et de grands cris, et accompagnée du don de prophétie. Quelques frénétiques, s'étant précipités dans l'abîme d'où sortaient les vapeurs prophétiques, on plaça sur le trou une machine appelée trépied, parce qu'elle avait trois pieds sur lesquels elle était posée, et on commit une femme pour monter sur le trépied, d'où elle pouvait sans aucun risque recevoir l'exhalaison

enivrante. Cette prêtresse chargée de rendre les oracles d'Apollon s'appela Pythie ou Pythonisse.

On choisissait pour cette fonction une très-jeune fille, pauvre, appartenant à une famille obscure, ayant été élevée loin des villes et dans une ignorance absolue de toutes choses : « Elle ne connaissait, dit Plutarque, ni essence, ni tout ce qu'un luxe raffiné a fait imaginer aux femmes. Le laurier et les libations de farine d'orge étaient tout son fard. » Un jour pourtant une pythie extrêmement belle fut enlevée par un jeune Thessalien, et cet événement, inouï dans les annales religieuses de la Grèce, causa un si épouvantable scandale qu'on fit une loi pour qu'à l'avenir une femme ne pût exercer les fonctions de pythie qu'après cinquante ans révolus. On choisit alors pour cela des femmes dont la vie avait toujours été très-pure, qui n'avaient pas fréquenté les villes, et dont l'esprit était peu cultivé. Ce point était très-important, parce qu'il ne fallait pas que la pythie, au moment de l'ivresse prophétique, pût mêler ses propres connaissances aux inspirations qu'elle recevait directement du Dieu.

Les suppliants qui se présentaient dans le temple pour invoquer l'oracle devaient se purifier dans l'eau sainte, avoir la tête couronnée de lauriers, et tenir à la main un rameau entouré de laine blanche. La pythie devait avoir jeûné trois jours et s'être baignée dans la fontaine Castalie avant de monter sur le trépied sacré; après cela, on lui faisait boire quelques gorgées de l'eau de la fontaine et mâcher des feuilles de laurier. Dès qu'elle commençait à respirer la va-

peur divine, on la voyait s'agiter, pâlir et rougir tour à tour et donner tous les signes des spasmes les plus violents. Bientôt ses yeux devenaient fixes; sa bouche écumait, tout son corps tremblait convulsivement, et elle se mettait à pousser des cris et des hurlements accompagnés de mots incohérents. Ces mots étaient recueillis par les prêtres qui leur donnaient, avec une forme métrique, une liaison qu'ils n'avaient pas dans la bouche de la pythie. Quand l'oracle était prononcé, on retirait la malheureuse prêtresse et on la reconduisait dans sa cellule, où il fallait lui donner des soins pendant plusieurs jours, car elle était toujours malade en sortant de là. Dans l'origine, la réponse du Dieu, telle que les prêtres la donnaient, était toujours formulée en vers; mais un philosophe s'étant avisé de demander pourquoi le Dieu de la poésie s'exprimait en mauvais vers, cette saillie se répéta et le Dieu ne parla plus qu'en prose, ce qui porta atteinte à son crédit.

Outre les oracles qu'il rendait à Delphes, Apollon avait institué, dans sa ville chérie, des prix auxquels les Dieux eux-mêmes ne dédaignaient pas de prendre part. C'est ainsi que Pollux y remporta le prix du pugilat; Castor, celui de la course de chevaux; Hercule, celui du pancrace, etc. Mais, dans la période historique, ce que les jeux pythiens présentèrent de particulier, ce fut des concours établis pour la musique.

Visite au Louvre. — Le musée du Louvre possède plusieurs belles figures d'Apollon, mais il y en a une qui mérite d'être classée parmi les chefs-

d'œuvre, c'est l'Apollon Sauroctone. Ce mot veut dire *tueur du lézard*, mais Éméric David a reconnu que cette statue représente Apollon considéré comme soleil levant ou comme soleil du printemps. C'est une belle figure d'adolescent qui semble vouloir agacer un lézard placé près de lui sur un arbre. On croit y reconnaître le style de la sculpture au temps d'Alexandre-le-Grand.

Mars (*Arès*). — Mars, le Dieu de la guerre, a surtout été honoré à Rome. Aucune ville grecque ne s'était placée sous sa protection, et il ne semble pas que son culte ait été très-répandu en Grèce. Pausanias ne parle d'aucun temple de Mars, et ne nomme que deux ou trois de ses statues, en particulier celle qu'il y avait à Sparte, qui était liée et garrottée afin que le Dieu n'abandonnât pas les Spartiates dans les guerres qu'ils auraient à soutenir. Mars ne présente pas d'attributs particuliers qui puissent le faire reconnaître de simples héros comme Achille. On ne cite pas d'ouvrage de premier ordre parmi les statues qui le représentent. Cependant il y a au Louvre une magnifique statue, intitulée Achille, que Winckelmann regardait comme une reproduction idéale d'Arès (Mars). L'anneau qui entoure la jambe gauche au-dessus de la cheville et la trace encore visible d'un trou où s'attachait une chaîne de métal, rappellent à notre avis l'usage où étaient les Grecs d'enchaîner le Dieu de la guerre pour maintenir la paix. La même idée est représentée aussi par l'association assez fréquente de Mars et

Vénus ; c'est une allégorie de la guerre enchaînée dans les bras de la paix. Les empereurs romains se faisaient souvent représenter avec les impératrices sous les traits de Mars et Vénus, qu'ils affectaient de regarder comme ancêtres de la famille des Césars.

Vulcain (*Hèphaistos*). — Le Dieu qui personnifie les énergies du feu n'a jamais eu dans l'art une importance bien grande. La légende qui lui donne des tambes torses, par allusion aux lignes sinueuses de la foudre précipitée du ciel, opposait un obstacle presque insurmontable à ce sentiment des belles formes qui, chez les Grecs, était inséparable de l'idée du divin. Cependant Alcamène, contemporain de Phidias, avait représenté ce Dieu légèrement boiteux, et ce léger défaut, dit Cicéron, ne lui ôtait rien de sa beauté. Le plus souvent on renonça même à le représenter boiteux. Dans un groupe archaïque du Louvre, on le voit associé avec Hermès (Mercure) ; tous deux sont nus et imberbes, et caractérisés l'un par le caducée, l'autre par la hache à deux tranchants. Faute d'avoir compris ces attributs, on a voulu voir Oreste et Pylade dans ce groupe qui représente sous une forme symbolique l'alliance si naturelle de l'industrie et du commerce. Dans un assez grand nombre de bas-reliefs, Hèphaistos, considéré comme patron des forgerons, est représenté comme un homme barbu, vêtu d'une tunique, coiffé d'un bonnet conique et tenant à la main des tenailles.

Mercure (*Hermès*). — Mercure est l'intermédiaire entre les Dieux et les hommes, entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort : il est le Dieu de l'échange, le protecteur du commerce, le gardien des routes, des places publiques et du gymnase. On le représenta d'abord sous les traits d'un homme barbu, avec un chapeau de voyage, des talonières, et dans la main le caducée. L'importance des gymnases chez les Grecs avait fait multiplier à l'infini les statues d'athlètes. Mercure, qui présidait aux gymnases, devint dans l'art le type accompli du lutteur svelte, agile et nerveux, également bien constitué pour tous les exercices : la course, le saut, le disque, la lutte, etc. Il est le dispensateur de la force corporelle. Les petites ailes qu'il a aux pieds et quelquefois à la tête indiquent la rapidité de la course.

Visite au Louvre. — Il y a au musée deux statues de premier ordre qui représentent des personnages pourvus des attributs de Mercure. La statue dite *Jason* ou *Cincinnatus* représente un éphèbe grec remettant ses sandales. La pose de ce personnage est celle qu'on voit à Mercure dans plusieurs statues et sur des monnaies. Il y a aussi une autre statue très-célèbre qui porte le nom du sculpteur Cléomène et qui est intitulée le *Germanicus*. Cette figure, qui est le portrait d'un personnage inconnu, est représentée avec les attributs de Mercure : une tortue est à ses pieds.

Hercule (*Héraclès*). — La force bienfaisante du héros qui détruit les monstres et qui triomphe des

mille obstacles que la terre fait naître sous les pas de l'humanité, est exprimée dans l'art par le développement des muscles, la petitesse de la tête, l'ampleur de la poitrine et la vigueur des membres. La massue et la peau de lion sont les attributs ordinaires d'Hercule. Les exploits du héros sont fréquemment figurés sur les bas-reliefs; mais lorsqu'il est représenté comme Dieu, il a l'attitude calme qui convient à la puissance incontestée, et il se repose de ses prodigieux travaux. L'Hercule Farnèse au musée de Naples et le fragment antique si connu sous le nom de torse du Belvédère, sont les plus fameuses représentations d'Hercule.

Visite au Louvre. — Parmi les représentations d'Hercule qui sont au Louvre, la plus importante est celle qu'on intitule Hercule et Télèphe. Le Dieu est au repos : sa massue est dans sa main droite, tandis qu'avec la gauche il porte le petit Télèphe.

TYPES FÉMININS. — VESTA (*Hestia*). — Vesta était la personnification du foyer ou de l'autel domestique sur lequel chaque famille dans l'antiquité se faisait une obligation d'entretenir une flamme perpétuelle. Si le père de famille avait laissé éteindre le fôyer de sa maison, on voyait là un présage de mort pour la famille entière. Avant de toucher aux mets, les convives devaient en déposer les prémices sur l'autel domestique. D'après Ovide, Vesta n'avait pas chez les Romains d'autre représentation que l'autel où brûlait le feu éternel. Les monuments grecs nous la montrent quelquefois sous la figure d'une matrone enveloppée d'un

voile, par exemple dans l'autel des douze Dieux au musée du Louvre ; mais les statues de cette Déesse sont rares, et il est quelquefois difficile de savoir si elles représentent une vestale ou la Déesse elle-même.

Junon (*Hèrè*). — Les antiques souvenirs de la vie patriarcale et de la polygamie asiatique ont donné lieu aux aventures que les poëtes racontent sur les nombreux hymens du roi de l'Olympe. La sœur et l'épouse de Jupiter, Junon, l'humidité de l'air, la source des productions terrestres, est, comme divinité morale, la protectrice des unions chastes, le lien de la famille, de même que Jupiter est le lien de la cité. Pour bien comprendre le rôle de Junon et sa physionomie dans l'art, il faut se rappeler que le mariage grec, c'est-à-dire la monogamie, était opposé à toutes les habitudes des âges primitifs où la polygamie était universelle. Junon prit donc dans l'esprit public le caractère d'une protestation : la poésie lui prêta une humeur fière et difficile que l'art a remplacée par une majesté grave, convenable pour une Déesse qui veut inspirer avant tout le respect dû à l'épouse. Dans les plus anciens temps, Junon a eu pour attribut le voile que prenait la jeune fiancée, en signe de sa séparation d'avec le reste du monde. Primitivement le voile enveloppait entièrement la Déesse; Phidias lui-même a caractérisé la Junon de la frise du Parthénon par le voile en arrière. Junon est toujours enveloppée de la tête aux pieds dans ses vêtements; mais elle a le cou et les bras nus. Junon a été honorée dans toute l'antiquité

comme protectrice du mariage. A Rome, l'entrée de son temple était interdite aux femmes de mauvaise conduite. C'est le sculpteur Polyclète qui passe pour avoir fixé le type de Junon tel que nous le voyons dans ses statues. La Junon du Capitole (à Rome) est la plus célèbre parmi les représentations que nous connaissons de cette Déesse.

Visite au Louvre. — Nous n'avons pas de statue de Junon qui puisse être considérée comme un chef-d'œuvre de l'art antique. Nous en possédons néanmoins des bustes qui sont fort beaux, et elle est figurée entière sur plusieurs bas-reliefs intéressants.

Cérès et Proserpine. — Le culte de Cérès (*Dèmèter*) était associé, dans l'antiquité, à celui de sa fille Proserpine (*Korè* ou *Perséphonè*). Cérès est la terre productrice, la mère de l'agriculture et de la civilisation. Proserpine, la femme de Pluton, la reine des ténèbres, représente la végétation qui revient tous les ans du royaume souterrain à la lumière du jour. « Proserpine, dit Cicéron, est la graine des plantes. » Elle est enlevée par un Dieu souterrain parce que les graines disparaissent sous la terre pendant l'hiver. Son retour à la lumière était regardé comme un symbole de l'immortalité de l'âme, et on la rangeait à cause de cela parmi les divinités qui président à la mort. Un homme ne pouvait cesser de vivre que lorsque cette Déesse, par l'entremise d'Atropos, avait coupé le cheveu fatal qui le retenait à la vie. De là venait la coutume de couper quelques cheveux de la tête d'un mourant et de les

jeter à la porte de la maison comme une offrande à Proserpine.

Les Grecs adoraient avec reconnaissance la Déesse qui les avait arrachés à la vie sauvage des forêts en leur apprenant l'art de semer le blé. Le sanctuaire principal de Cérès était à Éleusis; tout le pays environnant était couvert de monuments en l'honneur de la Déesse, et qui rappelaient ses principales aventures.

Les fêtes d'Éleusis, célébrées en l'honneur de Cérès et de Proserpine, étaient les plus grandes fêtes religieuses de l'antiquité. La grande procession se rendait d'Athènes à Éleusis par la voie sacrée. L'ancien temple de Cérès, brûlé par les Perses, fut reconstruit au temps de Périclès, et sous la direction d'Ictinus, l'architecte du Parthénon. Suivant Strabon, c'était le plus grand temple de la Grèce; il avait été voûté par Xénoclès, car ce n'était pas un temple ouvert comme ceux des divinités célestes. Les cérémonies se faisaient à la lueur des flambeaux.

L'enlèvement de Proserpine, le grand deuil de la *mère des douleurs* (c'est le nom qu'on donnait à Cérès au moment des fêtes d'Éleusis), la joie qui accueillait le retour du printemps, symbole de la résurrection, formait tout un drame rempli de tristesse et de joie, de terreur et d'espérance. De toutes les fêtes instituées en l'honneur des Dieux, les mystères d'Éleusis étaient peut-être les plus célèbres. Les récompenses promises aux initiés après leur mort attiraient le peuple en foule à ces cérémonies où tout était mystérieux. C'était un devoir de se faire

initier au moins avant la mort. Les homicides, même involontaires, les débauchés et tous ceux qui avaient eu une tache dans leur vie ne pouvaient obtenir l'initiation ; on examinait scrupuleusement la vie et les mœurs de ceux qui venaient la demander. La grande initiation n'avait lieu qu'à Éleusis, dans une cérémonie qui se représentait tous les cinq ans. L'hiérophante ou grand-prêtre devait être citoyen d'Athènes, d'une existence irréprochable, et pratiquer le plus austère célibat. Les aspirants à l'initiation avaient droit, après plusieurs jours de purification, au titre de novice. Quand Néron alla en Grèce, il n'osa pas visiter Athènes, parce qu'il aurait été obligé de se faire initier, et que l'initiation lui était interdite comme parricide.

Cérès ne se montre que dans des vêtements amples et presque traînants, les seuls qui conviennent à la mère universelle. La couronne d'épis, le pavot et les épis dans les mains sont les attributs ordinaires de cette Déesse.

Visite au Louvre. — C'est surtout par des peintures d'Herculanum et de Pompéi qu'on connait le type artistique de Cérès. Cependant, on peut voir au Louvre plusieurs belles statues qui portent le nom de cette déesse : la *Cérès Borghèse* est la plus fameuse. Une autre statue, dont le costume est le même, quoique disposé différemment, a été intitulée *Julie en Cérès*, parce que la tête couronnée d'épis a paru ressembler aux représentations de la fille d'Auguste. Dans ces deux statues, la jeunesse des traits pourrait faire croire qu'on a voulu représenter Pro-

serpine plutôt que Cérès, qui revêt ordinairement le caractère d'une matrone. Les statues authentiques de Cérès sont très-rares ; mais les sculpteurs modernes chargés de restaurer des statues antiques mutilées leur ont très-souvent donné les attributs de cette Déesse, les épis et les pavots.

Diane (*Artémis*) répond à la lune comme Apollon au soleil. La ressemblance du croissant de la lune avec un arc d'or a fait donner à Diane les attributs d'une chasseresse. Déesse toujours vierge, elle n'a pourtant pas dans ses allures la gravité de Minerve. Vêtue de la courte chemise dorienne, les bras et les jambes nues, elle court dans les bois accompagnée de ses nymphes. Ses attributs ordinaires sont l'arc, le carquois et le flambeau. Le rôle moral de cette Déesse est de présider à l'éducation. Diane est la vierge dorienne, comme Minerve est la vierge attique. Ce sont les deux types divins de la jeune fille dans l'antiquité. La forme de Diane a varié. Le temple d'Éphèse contenait une image de la Déesse appartenant aux plus anciennes époques de l'art, et que nous ne connaissons que par les descriptions. Son corps avait la forme d'une gaîne et était couvert d'attributs divers. C'était une idole, dans l'antique acception du mot, et son style asiatique n'avait rien de l'art grec, mais elle était extrêmement vénérée par les populations. Ce type grossier demeura longtemps en Asie comme la forme consacrée de la Déesse ; mais la Grèce demandait autre chose à l'art. On attribue aux sculpteurs Scopas et Praxitèle

l'honneur d'avoir fixé le type de Diane. Elle se reconnaît au croissant qu'elle porte au-dessus du front, à son arc et quelquefois à son flambeau. « Douée de tous les attraits de son sexe, dit Winkelmann, Diane paraît ignorer qu'elle est belle ; cependant ses regards ne sont pas baissés comme ceux de Pallas ; ses yeux brillants et pleins d'allégresse sont dirigés vers l'objet de ses plaisirs, la chasse. Ses cheveux sont relevés de tous côtés sur sa tête et forment par derrière, sur le cou, un nœud à la manière des vierges ; sa taille est plus légère et plus svelte que celle d'une Pallas ou d'une Junon. Le plus souvent, Diane n'a qu'un léger vêtement qui ne lui descend que jusqu'aux genoux. »

Visite au Louvre. — La plus belle statue qu'on connaisse de cette Déesse est au musée du Louvre : c'est la *Diane à la biche*. La Déesse, en habit de chasseresse, tient l'arc dans sa main gauche abaissée, tandis que de la droite elle cherche une flèche dans le carquois suspendu sur son épaule par une courroie ; ses jambes sont nues et elle est chaussée de riches sandales ; près d'elle est une biche qui court, et qu'elle protége. C'est la biche Cérynée qui avait des cornes d'or et des pieds d'airain. Hercule, forcé par les destinées d'obéir à Eurysthée, avait reçu de son tyran l'ordre de lui apporter à Mycènes cet animal vivant. Après l'avoir poursuivi dans vingt contrées différentes, il avait fini par s'en emparer en Arcadie ; mais à peine l'avait-il en sa possession, que Diane vint lui enlever sa proie en le menaçant de ses traits ; car la biche aux cornes d'or était con-

sacrée à la Déesse. Ainsi se trouve justifiée dans la statue la pose de Diane qui, sans arrêter sa course rapide, tourne un regard animé vers le héros qu'elle menace.

Le musée possède une autre statue très-célèbre, intitulée *Diane de Gabie :* elle est également vêtue d'une chemise courte et tient d'une main l'agrafe de son manteau. L'attitude de cette figure est charmante et l'agencement des draperies est des plus gracieux. Elle n'a pas les attributs ordinaires de Diane, ce qui fait qu'Ottfried Muller pense qu'elle représente, non pas la Déesse elle-même, mais une de ses nymphes.

Minerve (*Pallas-Athènè*) est, dans l'ordre physique, l'éclair qui déchire le ciel dont elle représente l'énergie lumineuse : la mythologie la fait sortir toute armée du front de Jupiter qui est le ciel. Le double caractère de l'éclair, force et clarté, se retrouve dans le rôle moral de Minerve ; elle est à la fois la Déesse guerrière qui protége la cité, et la Déesse réfléchie qui instruit les hommes et les civilise. Aucune divinité ne peint mieux l'esprit grec, héroïque et industrieux tout à la fois, estimant au-dessus de tout le courage et l'intelligence. Pallas porte la lance et l'égide aux franges de serpent, avec la tête de Gorgone : ses cheveux sont rejetés derrière son casque, les longs plis de sa tunique recouvrent entièrement ses formes, et son maintien austère indique la Déesse vierge qui dédaigne la parure et même le sourire.

Ordinairement Minerve donne peu de soins à son visage : les artistes la montrent tantôt prête à combattre, tantôt terrible, frappant ses ennemis de sa lance. Pourtant un vase grec, à figures jaunes sur fond noir, conservé à la bibliothèque impériale de Vienne, nous montre la fière Déesse, assise sur un siége qui a la forme d'un autel, et occupée à se regarder dans un miroir qu'elle tient de la main droite, tandis que ses suivantes portent des boîtes à parfums. Évidemment l'artiste qui a exécuté ce vase était peu au courant des habitudes de la Déesse.

La fête des Panathénées, dédiée à Minerve, avait une très-grande importance dans l'antiquité. On y recevait tous les peuples de l'Attique, afin de les habituer à considérer Athènes comme la patrie commune. On conduisait en grande pompe le voile de la Déesse, brodé par les jeunes filles d'Athènes, et chaque colonie amenait un bœuf sous forme de tribut à Pallas-Athènè. Les bœufs servaient ensuite au repas qui suivait la procession. Il y avait des jeux en l'honneur de la Déesse. Ils étaient de trois espèces : course équestre et aux flambeaux, combats gymniques entre les athlètes et lutte pour la poésie et la musique. Les poëtes faisaient représenter leurs pièces, et les meilleurs musiciens de toute la Grèce accouraient pour ces luttes. Le prix était une couronne d'olivier et un vase d'huile. Pendant la procession, tous les assistants, hommes et femmes, tenaient en main un rameau d'olivier.

Visite au Louvre. — Le musée du Louvre possède plusieurs statues de Minerve, parmi lesquelles la

Pallas de Velletri est considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'art antique. Elle est représentée avec la beauté majestueuse qui convient au caractère de la Déesse. Elle est coiffée de son casque et armée de son égide : son ample *péplum* forme une riche draperie qui retombe jusqu'aux pieds et dont les plis rappellent le style de la plus belle époque de l'art. Cette statue colossale, en marbre de Paros, a été découverte en 1797 à Velletri : on croit qu'elle avait été placée dans la maison de campagne où Auguste a été élevé.

Dans les salles du premier étage du Louvre, parmi les vases peints, on en voit un de très-grande dimension sur lequel est représentée Athènè sous une forme très-archaïque. Auprès d'elle se lit en lettres grecques : Prix des Panathénées. C'était un vase donné au vainqueur dans un des concours.

VÉNUS (*Aphroditè*). Elle personnifie le principe féminin et se traduit dans l'art sous trois aspects différents. Considérée comme symbole de l'attraction universelle et de la fécondité de la nature, elle soumet tous les êtres par la puissance irrésistible de sa beauté. On la nomme Aphroditè invincible, Vénus victorieuse : elle est à demi-vêtue, pose les pied sur un casque pour montrer qu'elle est plus puissante que le Dieu de la guerre, ou sur un rocher pour exprimer sa domination sur le monde. Dans ce rôle, Vénus prend les allures fières d'une héroïne, et semble trop sûre d'elle-même pour daigner sourire. La *Vénus de Milo*, la *Vénus d'Arles*,

la *Vénus du Musée Britannique*, et plusieurs autres statues célèbres présentent ce premier caractère.

Quand les sculpteurs la représentent comme fille de l'écume, et sortant du sein de la mer, ils la montrent entièrement nue et ordinairement accompagnée d'un dauphin. Elle est gracieuse, souriante comme la jeunesse. La nudité n'était admise par les artistes grecs que pour les Déesses marines : plusieurs bas-reliefs du Louvre nous montrent Vénus au moment de sa naissance, entourée de tritons et de néréïdes. L'art antique se plaisait à reproduire ce sujet gracieux, comme l'art de la renaissance répéta souvent celui de la création d'Ève. Parmi les Vénus marines, qu'on désigne aussi sous le nom de Vénus pudiques, les plus célèbres sont la *Vénus de Médicis*, la *Vénus du Capitole*, la *Vénus des jardins du Vatican*. Ces statues sont des imitations plus ou moins exactes d'un original très-fameux dans l'antiquité, la *Vénus de Cnide*. Pline raconte que Praxitèle, à qui les habitants de Cos avaient commandé une Vénus, leur donna le choix entre deux statues dont l'une était vêtue, tandis que l'autre était nue. Ils préférèrent la première, et Praxitèle vendit la seconde aux habitants de Cnide qui se félicitèrent de l'avoir achetée, car elle fit la réputation et la fortune du pays; tous les amateurs de la belle sculpture venaient à Cnide pour voir ce chef-d'œuvre. Il y a au Louvre un buste intitulé : *Vénus de Cnide*. La tête est fort belle, et peut bien être une copie du chef-d'œuvre de Praxitèle; mais la poitrine est une restauration moderne et la

draperie qui la couvre est du plus mauvais goût.

Vénus n'est pas toujours debout en sortant de l'eau; les sculpteurs aimaient aussi à la montrer accroupie, au moment où elle va se lever. Enfin lorsque Vénus est considérée comme la mère féconde des êtres, elle est vêtue d'une légère chemise qui retombe jusqu'aux pieds en laissant un sein découvert, pour expliquer qu'elle est la nourrice universelle. Telle est la *Vénus genitrix* du Louvre.

Visite au Louvre. — Le Louvre renferme plusieurs statues antiques de Vénus, extrêmement célèbres. La *Vénus de Milo* est considérée par beaucoup d'artistes comme le chef-d'œuvre le plus complet que nous ait laissé l'art antique. Il y a loin pourtant de la Vénus de Milo à ce type de beauté que se font la plupart des hommes de nos jours. Cette recherche de coquetterie, que beaucoup de gens regardent comme l'attribut de la femme, manque absolument dans cette Vénus victorieuse, dont la beauté est grave et pure, mais sans aucune afféterie. C'est au mois de février 1820, qu'un pauvre paysan grec en fit la découverte en fouillant dans son jardin. Cette statue, en marbre de Paros, est formée de deux blocs dont la réunion est cachée par les plis de la draperie.

La *Vénus d'Arles* a été trouvée à Arles en Provence; la Déesse semble attachée à considérer ce qu'elle tient de la main gauche. Le sculpteur chargé de refaire les bras y a placé un miroir; mais il est plus probable qu'elle regardait un casque de Mars et tenait

une lance. Elle figure ainsi sur les médailles et tout fait présumer que c'est encore une Vénus victorieuse.

La *Vénus genitrix*, dont la tête, qui a été rapportée, paraît d'un travail beaucoup plus ancien que le reste, est encore une statue extrêmement célèbre.

DIVINITÉS SECONDAIRES. — CUPIDON (*Éros*). L'AMOUR. — Dans la théogonie d'Hésiode, Éros, ou le Désir est un des grands principes de l'univers. Plus tard on en a fait le fils de Vénus, parce que la beauté fait naître l'amour. Son plus ancien simulacre était une pierre brute. Dans la grande époque de l'art, Cupidon prit les traits d'un adolescent et ensuite ceux d'un enfant. C'est ce type qui a décidément prévalu.

On le représente comme un enfant aux formes arrondies, armé d'un arc et d'un carquois, quelquefois d'un flambeau. Il conduit les chars, touche de la lyre, ou monte des lions ou des panthères dont la crinière lui sert de rênes, car il n'y a point de créature si sauvage qui ne soit apprivoisée par lui, et qui ne lui obéisse. Mais si l'Amour est souverain dans le monde des êtres vivants, il est vaincu et dompté à son tour dès qu'il aperçoit l'âme immatérielle, l'âme dont la beauté efface celle de tous les corps. Psyché, dont le nom veut dire *âme*, en est aussi le symbole et a pour attribut des ailes de papillon. Le papillon sortant de sa chrysalide est une allégorie de l'âme sortant du tombeau. La fable de l'Amour et Psyché répond à une croyance très-ré-

pandue en Grèce, sur la destinée de l'âme. L'âme humaine passe sa vie sur la terre dans le souvenir d'un bonheur ineffable, qu'elle a perdu, et elle aspire à revenir auprès de l'Amour. Mais elle ne pourra retrouver son divin époux que lorsqu'après une vie d'épreuves et de souffrances, la mort viendra les réunir de nouveau. Épurée par la douleur, Psyché sera digne de prendre place parmi les Dieux et sera délivrée de ce corps qui était sa prison. C'est l'Amour lui-même qui la soumet à ces épreuves dont le ciel est le prix. On le voit, sur une infinité de gemmes et de bas-reliefs qui brûle, à la flamme de son flambeau, les ailes d'un papillon en se détournant pour pleurer du mal qu'il fait souffrir. D'autres fois on voit l'âme sous la forme d'une jeune fille ailée, fouettée ou enchaînée, endormie par les eaux du Styx ou réveillée par la musique de l'Amour, qui se montre tour à tour tourmentant ou consolateur, infligeant les épreuves ou consolant sa bien-aimée. La sculpture a trouvé dans cette fable une suite d'allégories tantôt gracieuses et tantôt funèbres, car l'Amour est associé aux Dieux de la mort, comme Psyché représente l'idée de résurrection.

Visite au Louvre. — Bien que le musée renferme plusieurs charmantes statues de l'Amour, aucune ne peut compter parmi les grands chefs-d'œuvre de l'art antique. Plusieurs bas-reliefs nous montrent le Dieu dans son caractère funéraire, avec ou sans Psyché. D'autres nous présentent des Amours à la chasse, montés sur des griffons, traînés par des sangliers, par des gazelles, dirigeant leurs chars dans le

crique, etc ; car Éros représente tous les désirs qui peuvent naître dans l'âme humaine, l'amour du jeu, l'amour de la chasse ; etc.

Bacchus, (*Dionysos*). — Bacchus associait dans un même symbole la boisson ardente d'où naît l'ivresse et l'idée mystique de la mort et de la résurrection. Dans l'origine, les artistes le représentaient avec une grande barbe, une coiffure de femme, et une longue robe orientale. Le *Bacchus indien* en est un exemple. On y substitua ensuite le type d'un adolescent aux formes féminines, dont l'expression nonchalante indique un demi-sommeil, une rêverie langoureuse. Sa chevelure est ornée de pampres et de lierre, et le raisin est dans ses attributs. Bacchus est fréquemment représenté sur une panthère, ou sur un char traîné par des tigres. A Athènes le culte de Bacchus fut de bonne heure confondu avec celui des deux Déesses de l'agriculture, Cérès et Proserpine. Il ne faut pas confondre ces fêtes religieuses avec les bacchanales de la légende, où des femmes avec des serpents couraient à demi-nues en poussant des cris horribles et en donnant les signes de la démence bachique.

Les fêtes de Bacchus étaient, comme celles de Cérès, destinées à remercier les Dieux des bienfaits de la terre. Les rites observés pendant la procession se rapportaient à la légende du Dieu. Une nombreuse troupe d'enfants, couronnés de lierre et tenant en main des pampres, couraient et dansaient devant l'image du Dieu, placée sous un berceau de pampres et entourée de masques tragiques ou comiques. Tout au-

tour, on portait des vases, des thyrses, des guirlandes, des tambours, des bandelettes ; et, derrière le char, venaient les auteurs, les poètes, les chanteurs, les musiciens de tout genre, les danseurs, tous ceux qui, dans l'exercice de leur art, ont besoin de l'inspiration, dont le vin était considéré comme la source féconde. Quand la procession était finie, on commençait les représentations théâtrales et les combats littéraires en l'honneur de Bacchus, dont la la fête avait toujours lieu en automne.

Satyres. — Le culte de Bacchus a fourni à l'art des types associant dans une certaine mesure la forme animale avec la forme humaine ; c'est la troupe dansante des Ægipans et des Satyres. Le dieu Pan était dans les temps primitifs la principale divinité des pasteurs de l'Arcadie. Plus tard il fut enrôlé dans le cortége de Bacchus : ce gardien des troupeaux a lui-même des pieds de chèvre. La flûte aux sept tuyaux, qui figurent les sept notes de l'harmonie universelle est le principal attribut de Pan. Dès que Pan fut considéré comme suivant de Bacchus, on en admit plusieurs, et les Pans ou les Ægipans se mêlèrent dans les bas-reliefs avec les Satyres et les Ménades. Il y a toutefois des différences notables entre un Pan et un Satyre. Le Satyre est d'un ordre plus élevé, parce qu'il participe plus de la nature de l'homme et moins de la nature de l'animal. L'animalité est marquée dans les Satyres par les oreilles pointues, mais ils ont souvent des formes charmantes, quoique toujours dépourvues de noblesse. Les

jeunes Satyres avec leur petit nez camard, leurs rudîments de cornes, et les loupes qu'ils ont souvent sous le menton comme des chevreaux, ont toujours une expression de gaieté très caractérisée. Ils se moquent continuellement des Ægipans, à qui ils se sentent supérieurs, et leur font mille malices. Dans le langage usuel on confond souvent les Ægipans, les Satyres et les Faunes : ces derniers sont des divinités latines.

Toute cette troupe bondissante qui accompagne partout Bacchus, est adonnée à l'ivrognerie et passionnée pour la musique. Les Satyres dansent en jouant des cymbales, courent après les nymphes, se reposent en faisant entendre avec leur flûte des accords joyeux. La création de ces types appartient à la sculpture : ce sont de purs caprices : rien de philosophique n'a donné naissance à leur légende, et ils n'ont d'autre mission que d'égayer le jeune Dieu, toujours à demi endormi dans les vapeurs du vin. En général, le cortége bachique représente dans l'art l'élément comique. L'art est même descendu jusqu'à la caricature dans le type du vieux Silène, qu'on représente ivre et chancelant. Silène s'appuie sur son âne, mais cela ne suffirait pas : il est en outre guidé, soutenu et maintenu droit par des Satyres enfants qui se donnent pour le servir un mal incroyable. Silène est l'outre personnifiée. Tout le cortége de Bacchus se prête merveilleusement au développement d'une composition pleine de grâce et d'entrain.

Le plus fameux Satyre dans la statuaire antique

était celui de Praxitèle. Pausanias raconte que : « Phryné, l'ayant prié de lui donner le plus bel ouvrage qui fût sorti de ses mains, à la vérité il ne le refuse pas, mais comme il ne voulait pas lui dire quel était celui de ses ouvrages qu'il estimait le plus, elle vint à bout de le connaître par une ruse dont elle s'avisa. Un jour que Praxitèle était chez elle, un domestique à qui elle avait donné le mot, accourant de toute sa force, vint dire à Praxitèle que le feu était à sa maison, qu'une bonne partie de ses ouvrages était déjà brûlée, et qu'il n'en restait que fort peu qui ne fussent pas endommagés. Praxitèle sortant aussitôt, s'écria : je suis perdu si mon Satyre et mon Cupidon sont brûlés. Alors Phryné le rassure, lui dit qu'aucun malheur n'était arrivé ; qu'elle avait seulement voulu savoir quel était celui de ses ouvrages dont il faisait le plus de cas. »

Parmi les femmes qui accompagnent Bacchus on trouve Ariadne et les Ménades. La tête rejetée en arrière, les vêtements dénoués et flottants, les Ménades avec leurs thyrses, leurs épées, leurs serpents, sont chargées d'exprimer l'ivresse bachique, le délire enthousiaste et frénétique.

Centaures. — Les montagnards Thessaliens de l'époque pélasgique étaient déjà d'excellents cavaliers dans un temps où l'usage de monter à cheval était encore inconnu au reste de la Grèce. Ils furent regardés par leurs voisins épouvantés comme des monstres bizarres, et comme ils étaient adonnés au vin, les légendes mythologiques les rangèrent assez vite dans

le cycle de Bacchus. Dans les temps primitifs, on les représentait comme des hommes, au dos desquels s'adapte la croupe d'un cheval. Mais la grande époque a substitué à ce type grossier, celui d'un cheval dont le corps et la tête sont remplacés par le haut du corps d'un homme. Les Centaures ont les oreilles pointues comme les Satyres, mais ce caractère n'est pas partagé par les Centauresses, dont le haut du corps est souvent d'une beauté ravissante.

Visite au Louvre. — Bacchus et son cortége sont représentés admirablement au musée du Louvre. Nous le voyons d'abord figurer sous son aspect primitif avec la grande barbe de Bacchus indien, sur des bustes remarquables et sur plusieurs bas-reliefs. Ensuite nous le retrouvons adolescent et couronné de lierres suivant le type de la grande époque. Le *Bacchus de Richelieu*, ainsi nommé parce qu'il a orné longtemps le jardin de l'hôtel de Richelieu, est une des représentations les plus célèbres du Dieu, mais le musée du Louvre renferme encore plusieurs autres statues de Bacchus adolescent, que leur beauté fait considérer comme des ouvrages de la grande époque. Sur plusieurs bas-reliefs, on le voit qui joue avec sa panthère, qui combat les Indiens, ou qui revient triomphant des Indes, escorté des Satyres et des Ménades.

Le *Vase Borghèse*, qu'on a si souvent reproduit pour orner les grands parcs, nous montre le Dieu appuyé sur une bacchante qui joue de la lyre, pendant que de jeunes Satyres exécutent des danses, et jouent de la flûte : le vieux Silène chancelant est re-

tenu par un jeune Satyre qui le prend au milieu du corps, tandis qu'une Ménade joue du tambourin; le bord du vase est garni d'un cep de vigne. Ce magnifique vase, une des perles du musée et une des plus gracieuses créations de l'art antique, peut être considéré comme un type des compositions bachiques.

Nous avons aussi plusieurs représentations d'Ariadne, tantôt avec Bacchus, tantôt seule et endormie. Les figures d'Ariadne se mettaient fréquemment sur les tombeaux, comme tout ce qui se rapporte au cycle bachique. Nous avons de la peine à comprendre, avec nos idées modernes, comment les anciens pouvaient appliquer les scènes joyeuses des bacchanales sur des monuments funéraires. Mais pour les Grecs, c'était un symbole d'immortalité; on revient au bon sens après le délire de l'ivresse, on revient à l'activité après le sommeil : il était donc tout naturel qu'on assimilât l'idée de la mort à celles du sommeil et de l'ivresse.

Aucun musée n'est plus riche que le Louvre en représentations de Satyres. Le Satyre adolescent qui joue de la flûte est une statue grecque de la bonne époque, et passe pour une imitation du Satyre de Praxitèle. Nous avons aussi plusieurs Satyres dansant ou jouant des cymbales, et un charmant bas-relief où on voit un Satyre accompagné d'une panthère; dans d'autres ce sont des Satyres vendangeurs, chasseurs, etc.

Mais de toutes nos représentations de Satyres, aucune n'est aussi fameuse que la statue connue sous le nom de *Faune à l'Enfant*. Elle représente un Si-

lène, non pas dans l'ivresse cette fois, mais considéré comme père nourricier du jeune Bacchus, qu'il tient dans ses bras.

Enfin la statue de Pan, qui est au Louvre, est très-remarquable par le caractère d'animalité fortement prononcé dans des traits qui sont pourtant humains. Il y a dans cette création fantastique, moitié homme moitié chèvre, une telle harmonie, qu'on a l'idée d'un type mixte bien plutôt que d'un monstre.

Le *Centaure Borghèse,* les mains liées derrière le dos, porte sur sa croupe un petit amour bachique, dont il semble implorer la pitié. L'amour a les bras étendus comme s'il maniait un fléau. La tête du Centaure rappelle celle de Laocoon, et le corps semble inspiré d'une métope du Parthénon.

Le musée du capitole, à Rome, renferme deux statues de Centaures, dont une pareille à la nôtre.

Un sarcophage du Louvre représente une famille de Centaures. La Centauresse embrasse le petit Centaure qui demande le sein, tandis que le père Centaure fait jouer des petits enfants. Un tableau de Zeuxis représentant une scène analogue, a été très-célèbre dans l'antiquité.

Fleuves et Nymphes. — Dans les Satyres, les Ægypans ou les Centaures, les Grecs ont su associer les formes animales aux formes humaines. Les Égyptiens l'avaient fait avant eux, mais ces créations fantastiques ne produisent jamais dans l'art grec, comme dans l'art égyptien, l'impression désagréable qu'on éprouve à la vue d'un monstre. On a remarqué avec

raison que les Égyptiens, pour qui l'art n'était qu'une sorte d'écriture symbolique, mettaient sur des corps humains des têtes d'animaux, tandis qu'en Grèce, la tête, qui est le siége de l'intelligence, était toujours celle d'un homme. Les vieilles légendes grecques fournissaient à l'art des types analogues à ceux des Égyptiens, le Minotaure, par exemple, mais on ne les voit représentés que dans la période la plus ancienne. L'art de la grande époque, avec un sentiment exquis de la beauté, abandonna ces types barbares. La hideuse Gorgone des premiers temps, avec sa figure grimaçante, telle qu'on la voit sur des monnaies et dans des bas-reliefs archaïques, fut remplacée par une tête idéale, d'une beauté douloureuse et sinistre, avec des ailes au front et des serpents dans les cheveux. Les Sirènes, représentées à l'origine par des oiseaux à tête de femmes, finirent pas n'avoir plus que des formes de femmes; c'est ainsi qu'elles sont figurées dans un petit bas-relief du Louvre.

C'est à tort que les modernes ont l'habitude d'appeler Sirènes les figures de femme terminées en queue de poisson. Ce type est celui des Tritonides ou filles de Triton, qui figurent souvent sur les sarcophages avec d'autres divinités marines, à cause de la comparaison de la mort avec un grand voyage qui a pour terme l'Ile des Heureux, au-delà du fleuve Océan. Dans un bas-relief du Louvre on voit les Néréïdes, protectrices des longues navigations, conduisant dans la région inconnue les âmes figurées par des enfants ailés. Elles sont accompagnées de Tritons

et de Tritonides, et portées sur des dauphins, sur des Centaures marins, ou sur des Chevaux marins.

A côté des Néréïdes ou filles de la mer, qui personnifient les vagues, on peut placer les Nymphes, personnifications des sources vives et des fontaines, représentées sous forme de jeunes filles gracieuses, légères et à demi-nues. Quant aux fleuves, selon l'importance ou la dignité de leurs eaux, ils reçoivent les traits de la jeunesse ou ceux de l'âge mûr. Une des plus belles statues du Parthénon, celle du jeune homme couché qui occupait l'angle du fronton oriental, est regardée comme la représentation de l'Ilissus, petit fleuve qui arrose Athènes. Il y a deux autres statues de fleuve très-célèbres, celle du Tibre, au musée du Louvre, et celle du Nil, dont l'original est au Vatican, mais dont on voit une très-belle copie au jardin des Tuileries, près du grand bassin. Le Nil et le Tibre sont représentés tous les deux comme des vieillards à longue barbe, accoudés sur une urne d'où s'échappent leurs eaux.

Muses. —Les Muses se rattachaient originairement aux Nymphes : c'étaient les sources chantantes, les fontaines inspiratrices qui, dans les grottes secrètes de l'Hélicon et du Pinde, enseignent aux hommes les divines cadences. Mais elles perdirent de bonne heure tout caractère physique pour personnifier les formes primitives de l'art, la poésie, la musique et la danse. Leur nombre, qui était d'abord de trois ou de sept fut fixé à neuf, d'après la tradition épique.

Ce sont des jeunes filles vêtues de robes longues, portant quelquefois des plumes sur la tête en souvenir de leurs victoires sur les Sirènes, qui sont, comme nous l'avons dit, des femmes oiseaux. Cette lutte des Muses et des Sirènes est une allégorie morale opposant à un art énervant qui amollit l'âme, un art pur, grave, religieux, qui l'élève vers le monde supérieur. La représentation assez fréquente des Muses sur les sarcophages, annonce une conception très-élevée de la vie future. Il y a au Louvre un sarcophage où les Muses sont représentées en groupe, et se distinguent par des attributs caractéristiques. Le même musée possède aussi les statues isolées de plusieurs Muses.

Les Graces (ou *Charités*). — Le nom de *Grâces* doit s'entendre ici dans le sens d'une grâce accordée; c'est ainsi que l'antiquité avait compris ce type; mais le mot grâce signifie à la fois bienfait et élégance, et les modernes ont négligé le premier sens pour ne s'attacher qu'au second. Les Spartiates sacrifiaient aux *Grâces* avant d'en venir aux mains, pour montrer qu'on doit tenter tous les moyens de douceur avant de combattre. Le symbole de ces trois sœurs inséparables exprimait l'idée de bienfait, et leur rôle était de présider à la reconnaissance. Dans l'origine elles étaient toujours vêtues : c'est ainsi que Socrate, qui avait été sculpteur avant d'être philosophe, les avait représentées. Plus tard l'usage prévalut de les représenter nues et se tenant embrassées. C'est d'après le groupe antique conservé

à la cathédrale de Sienne que Raphaël a fait ce petit tableau que la gravure a rendu si populaire.

Les auteurs anciens, notamment Cornutus, expliquent cette nudité par des raisons symboliques qui ne sont pas très-claires. On ne peut considérer les Grâces comme des divinités marines, quoiqu'elles soient quelquefois associées à Vénus, à cause des bienfaits que la nature répand sur les hommes. On les a aussi associées à Esculape, Dieu de la médecine, comme personnification des actions de grâces d'un malade rendu à la santé.

Visite au Louvre. — Les trois Grâces sont représentées vêtues sur l'autel Borghèse, au-dessous des douze Dieux. Il y en a aussi un petit groupe en marbre, mais qui ne saurait compter comme un ouvrage de premier ordre.

GRÈCE

(Suite)

PÉRIODE HÉROÏQUE

Architecture. — Les plus anciennes constructions de la Grèce ont été nommées cyclopéennes, parce que les Grecs des temps civilisés les attribuaient aux Cyclopes. On pense qu'elles sont l'ouvrage des peuplades pélasgiques qui ont précédé les Hellènes sur le sol de la Grèce. Ces constructions se composent d'énormes blocs de pierre, de forme polygonale irrégulière, posés les uns sur les autres. On en trouve en Grèce, en Italie, et dans quelques parties de l'Asie mineure.

Appareil. — L'appareil est l'art de donner aux pierres la taille et l'arrangement qui conviennent à chaque partie d'un édifice.

Il est donc naturel que cette partie importante de l'architecture présente des différences notables aux différentes époques de l'art. Les murs les plus anciens, par exemple, ceux de Tyrinthe, se composaient de quartiers de rochers posés les uns sur les autres; des pierres plus petites remplissaient les interstices que les grands blocs avaient laissés entre eux. On vit ensuite des pierres polygonales assemblées avec un grand soin, et parfaitement reliées entre elles quoique sans ciment; mais elles étaient toujours de forme et de grandeur irrégulières, quoique taillées avec une certaine précision. Les Pélasges ne connaissaient pas l'équerre; Aristote nous apprend qu'ils se servaient d'une règle de plomb, qui se pliait à la configuration générale de chaque grand bloc, pour en tracer l'épure et le tailler. Les murs de Mantinée fournissent un exemple de cette seconde période, où les pierres sont taillées au lieu d'être brutes.

Les murailles de Mycènes, de Platée et de Chéronée nous montrent la forme la plus perfectionnée de l'appareil cyclopéen. Les pierres commencent à prendre la forme quadrangulaire et à se ranger par assises horizontales.

Acropoles. — Les anciens Pélasges, réunis en société, cherchèrent à bâtir des villes, et, dans le choix d'un emplacement, ils furent surtout guidés par le besoin de se défendre contre les attaques des peuplades non civilisées qui vivaient de rapines et de brigandages. Ils s'établirent généralement sur le sommet des montagnes ou sur des rochers d'un accès difficile.

Ils se défendaient par une enceinte construite dans le système cyclopéen, et qui suivait presque toujours la configuration du terrain. Les plus anciens murs, comme ceux de Tirynthe, de Mycènes et d'Argos, ne présentent pas de tours, mais on en retrouve des traces dans ceux d'une époque postérieure. Sur le point culminant de la forteresse il devait y avoir un temple à la divinité protectrice de la cité. Dans l'intérieur de la cité, il y avait des puits et des citernes. Une place pour les assemblées de citoyens était toujours réservée au milieu de la ville, et les habitations privées étaient groupées à l'entour sans ordre.

Portes. — Les portes qui donnaient accès à ces antiques cités présentent des caractères assez variés. Il y en a qui ont la forme pyramidale, d'autres se terminent en ogive. La porte de Mycènes est surmontée d'une niche au milieu de laquelle se trouve une colonne accompagnée de chaque côté d'une figure de lion : ce bas-relief est considéré comme l'une des plus anciennes sculptures grecques.

Palais. — Nous ne connaissons que par les descriptions d'Homère les habitations des anciens héros. Elles devaient avoir l'apparence de forteresses. Les côtés de la porte étaient toujours accompagnés de bancs de pierre : c'est là que les prétendants de Pénélope tenaient leurs conseils. Dans le palais d'Ulysse nous voyons qu'un autel domestique occupait le centre de la cour. La maison, dont la pièce principale était une grande salle dans laquelle étaient des siéges recouverts de tapis, comprenait aussi un

vestibule où dormaient les étrangers, et des pièces destinées aux hommes. L'appartement des femmes était toujours à un étage supérieur, car nous voyons Hélène ou Pénélope qui descendent de leurs appartements ou y montent avec leurs suivantes. Les portes étaient à deux battants. Dans le jardin d'Alcinoüs on voyait deux fontaines jaillissantes et des canaux qui conduisaient l'eau devant le palais et la déversaient dans un large bassin. Il ne paraît pas que du temps d'Homère l'architecture ait été soumise à des principes bien déterminés, et ses descriptions n'annoncent point l'usage des ordres.

Trésors. — Les trésors sont ce que nous connaissons de plus caractéristique sur les demeures princières des temps héroïques. On appelle ainsi des constructions circulaires dans lesquelles on enfermait pour les conserver les armes, les meubles et tous les objets qui constituaient la richesse de ces époques barbares. Ces édifices sont probablement des tombeaux, et c'est peut-être à cause de la vénération que les anciens Grecs avaient pour les sépultures, qu'on y renfermait les objets qu'on voulait soustraire à la cupidité des voleurs. Le trésor de Mycènes est l'exemple le mieux conservé de ce genre d'édifices qui offraient tous entre eux une grande analogie. Il paraît avoir été revêtu à l'intérieur de plaques de bronze dont les clous sont, dit-on, encore visibles. Il était décoré avec des tablettes de marbre rouge, vert, blanc, dont les ornements avaient la forme de spirales ou de zigzags. La porte était de forme pyramidale.

Temples. — Les plus anciens temples consistaient souvent en une pierre brute servant d'autel. D'autres fois c'étaient des arbres creux dans lesquels on plaçait des simulacres. On fit ensuite des niches en bois ou en pierre destinées à abriter le Dieu. Le temple de Delphes n'était dans le principe qu'une cabane faite avec des branches de lauriers. Des améliorations furent apportées successivement dans la construction des édifices religieux, mais l'apparence ne cessa jamais d'être conforme à la destination, et la décoration fut toujours appropriée à la construction et ne servit pas à la masquer, comme cela a eu lieu à d'autres époques.

Sculpture. — On a longtemps soutenu que la Grèce avait tout emprunté à l'Égypte, la statuaire comme le reste. Aujourd'hui les archéologues paraissent croire plutôt à une influence phénicienne. Que la Grèce ait eu très-anciennement des rapports avec l'Égypte ou avec la Phénicie, beaucoup plus civilisées qu'elle, cela n'est pas douteux. Le commerce a pu amener en Grèce des produits d'une industrie plus avancée et l'art ornemental a pu faire des emprunts à l'Orient. Si l'on trouve un certain rapport entre une statuette assez grossière fabriquée en Phénicie, et une autre encore plus grossière fabriquée en Grèce, on peut en tirer des conclusions intéressantes pour l'archéologie, mais qui ont peu d'importance pour l'histoire de l'art, puisque l'art grec ne commence en réalité que le jour où les ouvrages faits en Grèce ont montré une tendance

vers le style que nous appelons Grec, style qui n'a aucun rapport avec celui des autres nations.

Dans les sciences, une invention ou une découverte peuvent avoir une importance capitale, mais les arts ne procèdent que par perfectionnements successifs. Les premières peuplades qui se fixèrent en Grèce, voulant placer le territoire qu'elles cultivaient sous la protection d'une divinité, lui consacrèrent un point de ce territoire, un bois, une grotte, un rocher, et y placèrent une pierre ou un simulacre quelconque, comme signe permanent de sa présence. Un poteau placé sur une route ou sur la limite d'un champ était le signe le plus simple, et tout naturellement il était consacré à Hermès (Mercure), le Dieu des échanges, des transitions et des limites. Mais les autres Dieux se reconnaissaient à leurs attributs; ainsi une lance ou un bouclier indiquait une divinité guerrière, une étoffe en manière de robe indiquait une Déesse. Ces simulacres grossiers se retrouvent chez tous les peuples sauvages, mais ce qui est particulier aux Grecs, c'est d'être arrivés par une série de transformations à en faire de véritables statues.

Dans la poésie épique, l'imagination des Grecs de l'époque primitive est tellement préoccupée du merveilleux et du surnaturel, que la forme revêt difficilement un caractère assez positif pour se prêter à la sculpture. Les représentations dures et crues de figures d'épouvante, comme la Gorgone, pouvaient seules intéresser un peuple trop jeune encore pour prendre l'imitation du réel comme

point de départ des représentations plastiques. L'image du Dieu, au surplus, n'était jamais considérée comme son portrait réel, elle était symbolique et caractérisée par des attributs dont elle était surchargée. La figure humaine franchement représentée dans sa vérité naïve est une chose rare aux époques primitives de la Grèce. Il est difficile de voir de véritables statues dans les servantes en or qui soutiennent Vulcain, d'après Homère, puisque « elles sont semblables à des adolescents animés; la force, la pensée, la voix leur ont été données; les Dieux immortels leur ont enseigné leur devoir. » Mais le goût des figures d'animaux, réels ou imaginaires, employés comme ornementation se montre de très-bonne heure dans les différents genres d'ouvrages d'art.

La sculpture en bois, qui dans les temps primitifs avait été presque exclusivement employée pour la décoration des temples, le fut à toutes les époques, pour représenter les divinités des champs et des jardins. On se servait pour cet usage de bois indigène; il y a eu aussi bon nombre de statues en bois de cèdre. Les premières statues étaient de véritables poupées qu'on habillait, et dans cet art grossier il est bien difficile de trouver un inventeur. Que le premier sculpteur qui a su ouvrir les yeux, séparer les jambes l'une de l'autre se soit nommé Dédale, c'est possible, mais comme le nom de *Dédale* veut dire *industrieux,* ce nom peut très-bien n'avoir été qu'une épithète. Au moyen-âge on attribuait à saint Luc toutes les peintures dont on ne connais-

sait pas l'origine; dans l'antiquité c'était à Dédale : il n'y a rien là que de très-naturel.

« Les Platéens, dit Pausanias, célèbrent une certaine fête qu'ils appellent les Dédalies, parce qu'anciennement toutes les statues de bois étaient appelées des Dédales. Je crois même ce nom plus ancien que Dédale l'Athénien, fils de Palamon, et je suis persuadé que Dédale fut surnommé ainsi à cause des statues qu'il faisait, mais que ce n'était pas son vrai nom. » Dans cette fête, dont parle Pausanias, on portait en procession quarante statues appelées Dédales, depuis l'Asope jusqu'au haut de Cithéron, du côté de Thèbes. Il y avait là un autel couvert de sarments, sur lequel chaque ville de Béotie offrait un sacrifice.

Les statues primitives étaient peintes avec des couleurs crues dont la teinte avait une signification particulière. Ainsi Bacchus et sa suite étaient peints en rouge ainsi que Pan et Mercure, tandis que Minerve était blanche, et qu'Apollon avait souvent le visage doré. Ces statues étaient toujours habillées : il y avait à Athènes une fête pour le blanchissage des vêtements de Minerve. Les sculpteurs en bois exerçaient leur art en famille, et se transmettaient de père en fils les pratiques du métier. Les sculpteurs crétois ou athéniens de l'époque primitive sont très souvent appelés Dédalides et ils prétendaient tous appartenir à la même famille. Cette prétention dura même fort longtemps, et Socrate, qui avait été sculpteur avant d'être philosophe, passait pour un Dédalide.

Les potiers fabriquaient aussi des images divines, mais elles servaient surtout pour l'usage domestique, tandis que les figures de bois et d'airain étaient dans les temples. Peu à peu les statues en bois eurent des têtes en métal ou en marbre; mais elles continuèrent à être habillées.

Plastique. — Selon la tradition grecque, Coré, fille de Dibutade, potier de Sicyone, ayant vu sur le mur l'ombre de son fiancé qui allait partir pour un long voyage, en aurait suivi les contours avec un morceau de charbon : le potier aurait ensuite modelé le portrait avec de la terre en suivant le contour tracé par sa fille, et telle serait l'origine de la plastique, qui est l'art de modeler en argile.

Fonte du bronze. — Les sculpteurs Rhœcus et et Théodore de Samos passent pour être les premiers qui aient su travailler le bronze et en tirer parti pour l'art. On attribuait à Théodore de Samos le fameux anneau que Polycrate jeta à la mer, et qui lui fut rapporté; il est aussi l'auteur du cratère en or qui se voyait dans le palais des rois de Perse. Glaucus de Chios, qui fut vraisemblablement élève du précédent passait pour très-habile dans la soudure, c'est-à-dire, l'union chimique des métaux.

Peinture. — Longtemps la peinture ne fut qu'un coloriage de statues et de bas-reliefs en argile et en bois. Il est probable également que les premiers tableaux qui méritent tant soit peu ce nom, n'étaient pas des ouvrages du pinceau, mais de l'aiguille. On sait que dans les temps les plus reculés, les Babylo-

niens avaient des tapisseries brodées ; il en était de même parmi les Grecs. Homère parle de la tapisserie de Pénélope et de celle où Hélène avait représenté ses propres aventures. La tapisserie doit avoir une origine fort ancienne, mais ce n'est qu'assez tard que la peinture est devenue un art indépendant, et rien ne prouve que, dans les âges héroïques, elle fût autre chose qu'un accompagnement obligé de la sculpture ou de la fabrication des tissus.

Vases. — La fabrication des vases en Grèce existait déjà au temps d'Homère, puisqu'il compare la vélocité des jeunes filles formant une ronde, à la rapidité des mouvements que le potier imprime à la roue de son tour. La peinture sur vases paraît avoir été pratiquée très-anciennement à Corinthe, la ville des potiers, et c'est de là que cette industrie si importante dans l'antiquité s'est répandue en Italie. Mais il est reconnu aujourd'hui que la plupart des vases réputés étrusques sont de fabrication grecque. Les plus anciens vases qu'on connaisse paraissent remonter à dix ou douze siècles avant l'ère chrétienne. Ils sont d'une terre banchâtre ou jaunâtre et portent en brun des zônes, des damiers et quelquefois des serpents ou des oiseaux tracés au trait. Dans ceux qu'on nomme de *style asiatique*, on voit des animaux naturels ou fantastiques, des oiseaux à tête humaine, des Déesses ailées portant des animaux et des plantes ou des fleurs semées sur le fond. Quelquefois des scènes mythologiques

sont figurées dans les zônes. La plupart des vases primitifs donnent par la grossièreté de leurs figures l'idée des degrés que l'art dut franchir avant d'arriver à la grande période.

Meubles. — Dans Homère, quand Ulysse veut se faire reconnaître de Pénélope, il lui fait la description de son lit : « Je l'ai construit moi-même, dit-il, seul, sans aucun secours, et ce travail est un signe que tu ne peux méconnaître. Dans l'intérieur des cours s'élevait un florissant olivier, verdoyant et plein de séve. Son énorme tronc n'était pas moins gros qu'une colonne. J'amassai d'énormes pierres, je bâtis tout autour, jusqu'à ce qu'il y fût enfermé, les murs de la chambre nuptiale : je la couvris d'un toit et je la fermai de portes épaisses solidement adaptées. Alors je fis tomber les rameaux touffus de l'arbre : je tranchai, à partir des racines, la surface du tronc, puis, m'aidant habilement de la hache d'airain et du cordeau, je le polis, j'en fis les pieds du lit et le trouai à l'aide d'une tarière. Sur ce pied je construisis entièrement ma couche, que j'incrustai d'or, d'argent et d'ivoire et dont je formai le fond avec des courroies prises dans des dépouilles de taureau, teintes d'une pourpre éclatante. »

Ce récit d'Ulysse nous montre deux choses : d'abord que les meubles à cette époque présentaient un mélange de rusticité grossière et de luxe inoui ; ensuite qu'il n'y avait pas d'ouvriers spéciaux pour les travaux de l'industrie, puisque le roi fabriquait lui-même ses meubles au lieu de les acheter

tout faits. C'est d'ailleurs parfaitement d'accord avec tout ce que nous savons des mœurs de l'âge héroïque.

Le travail d'incrustation fut toujours très-goûté des Grecs : seulement à une époque plus avancée les ornements furent remplacés par des compositions très-riches en figures. Le fameux coffre que les Cypsélides avaient consacré à Olympie, était en bois de cèdre, d'une dimension considérable et vraisemblablement de forme elliptique. Les figures représentaient des scènes qui avaient trait aux exploits des ancêtres de Cypsélus. Elles étaient disposées par bandes placées les unes au-dessus des autres : une partie était sculptée en relief sur le bois, et une autre consistait en incrustations d'or et d'ivoire.

On employait beaucoup les métaux dans la fabrication des meubles. Les meubles les plus importants étaient à la vérité presque toujours des armes. La description du bouclier d'Achille par Homère ne prouve pas que de son temps on sût faire des compositions à plusieurs figures; mais on peut supposer qu'on connaissait déjà l'art de fixer des ornements métalliques sur un fond, et ces ornements représentaient peut-être de petites figures.

Vaisseaux. — Tous les peuples qui habitent au bord de la mer ou le long des grands fleuves ont connu la navigation. Des sauvages voient flotter des arbres, ils ont naturellement l'idée d'en creuser un pour en faire une nacelle, ou d'en rassembler plu-

sieurs pour en faire un radeau. Quand Ulysse veut sortir de l'île où Calypso le retenait, il lie ensemble de grosses poutres, les recouvre de planches, y ajoute un bordage d'osier, et y adapte un mât. D'après les descriptions contenues dans le poëme sur l'expédition des Argonautes, on peut conclure que la navigation dans les temps héroïques était dans un état d'enfance complet. Les vaisseaux qui vinrent assiéger Troie ne valaient pas beaucoup mieux : ils n'avaient pas de pont, et c'est dans le fond du navire que se mettaient les rameurs.

GRECE

(FIN)

PÉRIODE RÉPUBLICAINE

Architecture. — L'époque des guerres médiques est celle du grand développementde l'art grec. Les œuvres antérieures au siècle de Périclès ne peuvent, quand on les considère isolément, se comparer à celles de la période suivante, mais si on les considère dans leur ensemble, on verra que toutes les formes de l'art étaient trouvées, et que si le siècle de Périclès a été supérieur comme résultat, l'invention et l'effort appartiennent surtout au siècle précédent. C'est en effet la vie du gymnase qui a donné surtout aux Grecs le goût et le sentiment de la beauté dans les formes; c'est la piété des

peuples qui a élevé partout des monuments en l'honneur des Dieux protecteurs des cités, c'est l'amour de la liberté qui, en faisant naître le régime démocratique, a donné à l'art une mission sérieuse, en a fait l'expression d'une pensée générale, qui, n'étant pas subordonnée aux caprices d'un prince et aux variations de la mode, a résolu le problème d'une liberté illimitée dans la conception individuelle, avec une obéissance religieuse à des principes logiques et invariables.

Notions élémentaires. — Un édifice doit être envisagé dans sa convenance, dans sa construction et dans son aspect. La convenance consiste à approprier un monument à sa destination, dans son ensemble et dans ses parties. Elle s'exprime en architecture par le *plan*, c'est à-dire par le tracé des lignes que présenterait l'édifice s'il était coupé horizontalement au ras du sol. En effet, si on vous montre un dessin ou un tableau représentant une maison de campagne, il se peut très-bien qu'elle vous plaise, et que pourtant elle soit inhabitable, mais si on vous en montre le *plan*, son inspection vous suffira pour juger ce qu'il peut y avoir de commode ou d'incommode pour l'usage que vous en voulez faire. La construction comprend tout ce qui a rapport à la solidité, et s'exprime dans le dessin par la *coupe*, dont le rôle est de représenter le bâtiment comme si une des façades avait été sciée verticalement et que l'œil plongeât dedans. La coupe nous montre tout ce qu'il y a de secrets dans la construction, l'ajustement des charpentes, la force des voûtes, l'épaisseur

des murailles, etc. Elle est transversale ou longitudinale, selon qu'on suppose l'édifice coupé en large ou en long.

L'aspect extérieur d'un édifice s'exprime dans le dessin par l'*élévation*, qui est géométrale ou perspective, selon que l'édifice est représenté tel qu'il est, ou tel que notre œil le perçoit.

Dans les arts c'est l'intelligence et non pas seulement l'œil qui conçoit l'idée de beauté. En effet, vous entrez dans une salle dont la décoration vive et gaie séduit votre œil, et vous fait supposer qu'il s'agit d'une salle de bal; mais vous apprenez que c'est un tribunal : aussitôt l'idée de contre-sens vient gâter dans votre esprit le plaisir que votre œil voulait goûter. Il en serait de même d'une salle à manger dont l'ornementation aurait la gravité qui convient à une église. De même un bâtiment qui ne serait pas solide, ou qui le serait sans le paraître, jetterait du trouble dans notre esprit, en lui présentant l'idée de danger, et nous empêcherait d'en apprécier le charme décoratif. Pour qu'un monument éveille et maintienne dans notre esprit l'idée de beauté, il faut donc qu'il réunisse les trois conditions de convenance, de solidité et de charme optique.

L'expression s'accuse en architecture par la prédominance d'une des trois dimensions de hauteur, largeur et profondeur, sur les deux autres. Un édifice dont les trois dimensions seraient égales, comme celles d'un cube, serait absolument dépourvu d'expression; mais suivant que l'une ou l'autre des di-

mensions est prépondérante, notre esprit est frappé différemment : en Inde les temples sont des excavations qui saisissent par leur profondeur; en Égypte l'immensité des temples se déploie sur la largeur; dans nos églises du moyen-âge l'impression de hauteur domine toutes les autres. Entrez dans une de nos cathédrales, et voyez si tout, dans l'ensemble comme dans les détails, n'est pas combiné pour élever votre esprit vers le ciel.

Mais si le ciel chrétien est infiniment haut, il n'en est pas de même du ciel grec. En Grèce, les Dieux habitent sur le mont Olympe, qui est parfaitement mesurable pour un géographe. Comme ils sont nombreux, ils ne sauraient présenter à l'esprit l'idée de l'unité, de l'infini, de l'incommensurable. Aussi l'architecture grecque est en quelque sorte républicaine, elle s'adresse à l'esprit par l'idée d'équilibre et de pondération, d'où résulte la beauté. Ne demandez pas à l'art grec ce qu'il n'a pas; jamais dans un temple vous n'éprouverez ces tressaillements du cœur, qui, sous les voûtes de nos églises, saisissent l'incrédule comme le croyant, et sont le triomphe de l'art chrétien. Les temples grecs présentent en général une largeur qui dépasse la hauteur et une profondeur qui dépasse la largeur, mais les proportions sont toujours combinées de façon qu'une dimension, tout en l'emportant sur les autres ne les annihile pas à son profit. De même que dans la statuaire nous ne verrons jamais la passion altérer la calme sérénité du visage, de même dans l'architecture, la pondération est parfaite, et en exprimant la

beauté dans le sens absolu du mot, elle éloigne de notre esprit les aspirations sublimes ou étranges, fantasques ou terribles, que nous trouvons parfois dans les monuments des autres pays. Voilà pourquoi l'architecture grecque sera toujours réputée classique.

Les grands temples s'élevaient généralement sur un terrain sacré qui renfermait, outre le principal temple, une fontaine, des grottes, des chapelles, des statues, des autels, des colonnes portant des traités de paix ou de guerre. Les arbres qui poussaient sur le terrain sacré n'étaient jamais taillés ni abattus, et contrastaient par leur désordre naturel avec la régularité de l'architecture. Le temple était un véritable musée, et c'est là qu'on trouvait les grands chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture, parmi lesquels se rencontraient de vieilles images hiératiques consacrées par la vénération attachée à leur ancienneté, et des offrandes de toutes sortes, provenant de la piété des populations.

Appareil. — Les matériaux employés pour les édifices sont des calcaires durs et des marbres magnifiques, dont la Grèce et les îles qui en dépendent fournissent de riches carrières. Les pierres dans chaque assise présentent la même élévation, et sont d'une forme quadrangulaire à arètes vives. On trouve dans la disposition des pierres des combinaisons différentes, mais, en général, dans les belles constructions grecques, les joints verticaux retombent sur le milieu de la pierre correspondante dans l'assise inférieure et l'assise supérieure. Il reste peu d'édifices en briques qu'on puisse attribuer avec

certitude à cette époque; le palais de Mausole à Halicarnasse était en briques, mais les faces extérieures des murs étaient revêtues de marbre.

Colonne, plate-bande. — On distingue dans une construction les supports et les parties supportées : un mur est un support continu, un pilier est un support isolé. Le *pilier* est un massif vertical, à plans carrés. Quand au lieu d'être isolé, il est engagé dans la muraille on le nomme *pilastre;* s'il est isolé et arrondi, c'est une *colonne.* Le tronc d'arbre est l'image et le type de la colonne : il est plus large au niveau du sol, et va en diminuant à mesure qu'il s'élève; la colonne fait de même, et sa forme conique est d'autant plus accentuée qu'elle se rapporte à une époque plus ancienne. Mais si la colonne est plus large à sa base pour porter son propre poids, elle s'élargit à son sommet pour porter la charge qu'on lui impose; de là le *chapiteau*, qui est l'évasement de la colonne dans sa partie supérieure. Ainsi une colonne se compose de deux parties qui sont : le *fût* ou le *tronc*, et le chapiteau. A ces deux parties essentielles, les architectes grecs en ont souvent ajouté une troisième qui est la *base*, sorte de plateau plus large sur lequel porte le fût, mais celle-ci, ne dérivant pas des nécessités de la construction, manque sur une foule de monuments. Dans les temples de l'ordre dorique, par exemple, la colonne sans base paraît plantée sur le sol, et c'est ce qui lui donne un air de force et de solidité ; tandis que les architectes qui ont voulu exprimer l'idée de richesse et d'élégance, ont posé la colonne sur une

base. Des colonnes de la même hauteur peuvent paraître très-massives ou très-élancées suivant qu'elles ont une largeur différente.

Pour couvrir l'espace qui sépare une colonne d'une autre, il fallait, ou des pierres horizontales assez grandes pour aller d'un point d'appui à un autre, ou des poutres. On appelle architecture *en plate-bande*, celle qui procède de cette façon. C'est celle dont se sont servis les Grecs, car ils n'ont pas employé l'arcade comme les Romains, et quand on trouve en Grèce un monument à arcades, on peut en conclure qu'il a été bâti du temps des Romains. Le système de la plate-bande est également celui qui est usité dans les monuments égyptiens et asiatiques; mais ces derniers se terminaient par une terrasse : la nécessité de faire écouler les eaux pluviales a porté les Grecs à faire des toîts inclinés, d'où résulte le *fronton* triangulaire. A mesure qu'on avance vers le Nord, il est nécessaire d'avoir des toits très-inclinés; en Grèce ils le sont à peine et le fronton dessine par en haut un angle très-ouvert et qui se développe en largeur. L'*antéfixe* était un ornement placé le long d'un *entablement*, au-dessus de la *corniche*, pour marquer l'extrémité des tuiles. Les antéfixes étaient quelquefois en marbre, mais plus souvent en terre cuite. Elles pouvaient remplir le même office que les gargouilles au moyen-âge, et servaient pour l'écoulement des eaux pluviales du toît. Dans ce cas-là elles étaient percées d'un trou. On en voit un grand nombre dans les collections publiques et particulièrement au musée Campana, qui est ex-

trêmement riche en fragments antiques de toute sorte.

Temples. — Les temples rectangulaires reçoivent différentes dénominations suivant la disposition de leurs colonnes. L'usage des colonnes au frontispice des temples ne fut pas, dans les premiers temps, d'une nécessité absolue. Dans les constructions en bois, il y avait un vestibule couvert en avant de la porte ; mais lorsque l'*architrave* composée de plusieurs pierres remplaça la plate-bande en bois, il devint indispensable de la soutenir par l'emploi des colonnes d'une *ante* à l'autre, c'est-à-dire de la tête d'un des murs latéraux du temple à la tête de l'autre mur.

1° On appelle temple à *antes* celui qui a des pilastres aux encoignures et une colonne seulement de chaque côté de la porte. Le temple que Stuart appelle *temple sur l'Ilyssus*, à Athènes, et le temple de la Fortune à Rome, mentionné par Vitruve, sont des temples à *antes*.

2° On appelle temple *prostyle* celui qui, outre les deux colonnes de la porte, en a deux autres aux encoignures, en remplacement des deux pilastres du temple à *antes*.

3° Le temple *amphiprostyle* (ou double prostyle), a quatre colonnes à la façade comme le précédent, et de plus il a également quatre colonnes à la face opposée.

4° Un temple est appelé *périptère*, quand les colonnes entourent entièrement l'édifice. Le Parthénon et les plus fameux temples de l'antiquité grecque appartiennent à cette catégorie.

5° Un temple est *pseudo-périptère* quand les co-

lonnes des ailes et de la façade postérieure sont engagées dans le mur : la Maison-Carrée de Nimes est pseudo-périptère.

6o Le temple de Diane à Éphèse, et celui d'Apollon Didyme à Milet, qui passait pour le plus beau de l'Asie Mineure étaient appelés *diptères*, parce qu'ils présentaient une double rangée de colonnes.

7o Un temple est *pseudo-diptère* quand la façade présente deux rangées de colonnes isolées, et que sur les trois autres côtés une seule rangée est isolée.

Les temples rectangulaires ont ordinairement dans leur longueur le double de leur largeur. Les plafonds des temples étaient en bois, et le toit était formé avec des tuiles et quelquefois des dalles de marbre ou des plaques de métal. On appelle *hypêthres* les temples qui n'ont pas de toitures ; l'intérieur alors ressemble à une cour. Il y a des temples où on voit à l'intérieur deux étages de colonnes superposées. Le Parthénon en offre un exemple.

L'architecture des anciens était polychrome. « Il n'y a que peu d'années, dit M. Beulé, personne ne se doutait que les temples grecs eussent été peints, et les premières découvertes des architectes n'ont rencontré d'abord que des incrédules. » L'examen plus attentif des monuments, et les fragments trouvés au milieu des décombres, ont mis hors de doute la polychromie des temples grecs. Aujourd'hui il y a une réaction contre l'ancien système, on veut voir de la couleur partout, et plusieurs savants n'admettent pas qu'une seule surface soit restée blanche. M. Beulé paraît croire à un système mixte de poly-

chromie. On admet généralement que les *triglyphes* étaient bleus, et le fond des *métopes* rouge. Les *gouttes* étaient dorées et la frise de la cella était surmontée de canaux alternativement rouges et bleus. Ces tons violents perdent toute leur crudité sous le soleil qui les dore, et dans l'atmosphère qui les enveloppe et les harmonise.

Ordres. — Les Grecs ont soumis l'architecture à des règles fixes et rationelles. On entend par ordre ou ordonnance l'arrangement régulier des parties saillantes, parmi lesquelles la colonne joue le principal rôle. Tout ordre grec comprend trois parties distinctes : 1° un *stylobate* ou soubassement, qui forme une sorte de piédestal continu, à un rang de colonnes par exemple; 2° une *colonne;* 3° un *entablement*, qui est la partie placée au-dessus de la colonne. Enfin, on appelle *fronton*, la partie triangulaire qui marque l'inclinaison des deux faces de la toiture. Ces diverses parties sont décorées de moulures ou ornements en saillie dont la forme varie suivant l'ordre. Les ordres grecs sont le dorique, l'ionique et le corinthien.

Ordre dorique. — L'ordre dorique a pour caractères la force et la gravité. La colonne, dont le fût est orné de larges cannelures peu profondes, est dépourvue de base : son chapiteau se compose d'une *échine* généralement lisse, surmontée du tailloir ou *abaque*, de forme triangulaire. La partie placée entre les colonnes et le fronton prend le nom d'entablement, et comprend : 1° l'*architrave*, plate-bande qui repose immédiatement au-dessus des chapiteaux;

2° la *frise,* qui est décorée de *triglyphes*, ornement rectangulaire qui présente des canaux taillés verticalement : l'espace compris entre les triglyphes prend le nom de *métope*, et est souvent orné de bas reliefs ; 3° la *corniche*, qui termine l'entablement et porte le fronton.

Les ruines de Pœstum, situées à quelques lieues de Naples, comprennent deux temples et une basilique. Des deux temples, l'un était, à ce qu'on croit, dédié à Neptune, l'autre à Cérès. Le temple de Neptune, placé à côté de la basilique et des restes informes d'un ancien théâtre, est un des temples les mieux conservés et les plus magnifiques de l'antiquité. C'est un temple *hexastyle,* c'est-à-dire à six colonnes de face ; il appartient à l'ordre dorique. La foudre est tombée sur lui et l'a beaucoup dégradé. C'est dans ce temple qu'on peut étudier toute la simplicité du vieux style dorique. Le temple de Cérès est un peu moins grand que celui de Neptune.

Les temples d'Agrigente ont été bâtis par les prisonniers carthaginois. Il en reste des ruines imposantes, surtout celles du temple de la Concorde, et celles du temple de Junon. Le temple de la Concorde, qui est le mieux conservé, a servi quelque temps d'église chrétienne.

Parmi les temples doriques, le mieux conservé est le temple de Thésée, qui fut construit par Cimon et sert de musée à la ville d'Athènes; mais le plus fameux est le Parthénon, que nous décrirons en parlant du siècle de Périclès où il fut élevé.

Ordre ionique. — L'ordre ionique, d'un caractère

moins austère et plus élégant, se distingue par sa base et par son chapiteau orné à ses angles de grandes volutes ; le fût des colonnes présente ordinairement vingt-quatre cannelures, mais les cannelures au lieu d'être, comme dans le dorique, séparées par une vive arête, le sont par une côte formée d'un *listel*. La forme conoïde des colonnes est aussi beaucoup moins prononcée que dans le dorique. L'ordre ionique a été pratiqué surtout dans la Grèce d'Asie. Le temple de Diane à Éphèse était d'ordre ionique : il fut fondé vers l'an 547 avant Jésus-Christ; Crésus donna la plus grande partie des colonnes, et beaucoup de villes d'Ionie contribuèrent à sa construction. Ce temple, très-fameux dans l'antiquité, fut incendié par Érostrate dans la nuit qui donna naissance à Alexandre-le-Grand. Il fut relevé, subsista près de six cents ans, et fut de nouveau brûlé par les Goths. C'est à peine s'il en reste des traces aujourd'hui. On retrouve encore des restes du temple de Samos, également d'ordre ionique. Il avait été primitivement dorique, et on suppose que sa reconstruction en ordre ionique date du règne de Polycrate. L'ordre ionique n'a jamais prévalu en Europe ; parmi les édifices les plus fameux qui subsistent de cet ordre, nous citerons le temple de la Victoire sans ailes à Athènes. La construction remonte au siècle de Périclès.

Ordre corinthien. — L'ordre corinthien exprime surtout l'idée de richesse et de magnificence. La base de la colonne a beaucoup de rapports avec la précédente, mais la colonne paraît plus élancée

parce que le chapiteau est beaucoup plus élevé. La partie inférieure du chapiteau est ornée de feuilles d'acanthe et la surface supérieure rehaussée de palmettes : il est couronné de volutes et surmonté d'un abaque dont les côtés sont concaves. Le chapiteau corinthien a commencé par être employé isolément; le monument choragique de Lysicrate, à Athènes, est le plus ancien exemple d'un édifice auquel le chapiteau corinthien ait été appliqué partout. La rue des Trépieds à Athènes était une voie sur les côtés de laquelle les vainqueurs dans les jeux scéniques avaient élevé de petits monuments destinés à porter le trépied qu'ils avaient gagné par leur victoire dans ces luttes, et où on inscrivait le nom du triomphateur. Parmi ces monuments, autrefois nombreux et variés, il n'en reste plus qu'un, le monument choragique de Lysicrate. Il se compose de trois parties : un soubassement quadrangulaire, une colonnade circulaire, et une coupole avec un ornement en forme de grand fleuron qui est placé dessus. Les entrecolonnements étaient entièrement fermés avec des panneaux en marbre blanc, dont trois sont maintenant brisés. Sur l'architrave on lit cette inscription : « Lysicrate de Cicyne, fils de Lysithidès, avait fait la dépense du chœur. La tribu Acamantide avait remporté le prix par les chœurs des jeunes gens. Théon était le joueur de flûte, Lysiades, Athenien, était le poète ; Évaenetès l'archonte. » Le bas-relief de la frise représente les aventures de Bacchus avec les pirates tyrrhéniens. Le grand fleuron qui surmonte la cou-

pole offre une gracieuse composition de feuillages. Il était destiné à porter le trépied, et on distingue encore les traces du scellement.

Cet édifice a été imité dans un petit monument qu'on voit au parc de Saint-Cloud, près de Paris, et qui est connu sous le nom de lanterne de Diogène.

Les Grecs ne connaissaient que trois ordres: l'ordre qu'on appelle *toscan* est une variété du dorique et celui qu'on appelle *composite* est une variété du corinthien : comme ces deux derniers ordres n'appartiennent pas à l'art grec, nous n'avons pas à nous en occuper ici.

Caryatides; origine des ordres. — Outre les trois ordonnances dont nous venons de parler, les Grecs ont quelquefois remplacé le fût de la colonne par une figure d'homme, comme dans le temple des Géants, à Agrigente, ou par une figure de femme, comme dans le *Pandrosion* d'Athènes.

On a cherché à donner, sur l'origine des ordres, une foule d'explications qui sont généralement peu satisfaisantes. Vitruve attribue l'invention du dorique à Dorus, fille d'Hellen, roi d'Achaïe et du Péloponèse. Un temple que ce prince fit bâtir à Argos aurait eu par hasard les dispositions de l'ordre dorique, et aurait servi depuis de modèle aux autres. Dans le dictionnaire des beaux-arts, le mot *hasard* doit être absolument rayé. Le même auteur donne de l'ordre ionique une origine qui n'est guère plus satisfaisante. Les Ioniens, voulant élever un temple, cherchèrent à imiter la proportion gracieuse de la femme. La colonne eut huit diamètres d'élévation,

la base fut chargée de représenter la chaussure, les cannelures les plis du vêtements, et les chapiteaux décorés de volutes rappelèrent les cheveux relevés et nattés. Quant à l'origine qu'on donne au chapiteau corinthien, elle a, à défaut de vraisemblance, le mérite de rappeler une légende aimable et tout à fait conforme à l'esprit grec.

Voici comment Vitruve raconte cette invention : « Une jeune fille de Corinthe, près de se marier, mourut subitement : lorsqu'elle fut inhumée, sa nourrice alla porter sur son tombeau, dans un panier, quelques petits vases que cette jeune fille avait aimés pendant sa vie, et afin que le temps ne les gâtât pas aussi promptement en les laissant à découvert, elle mit une tuile sur le panier, qu'elle posa par hasard sur la racine d'une plante d'acanthe : Il arriva, lorsqu'au printemps les feuilles et les tiges commencèrent à sortir, que le panier qui était sur le milieu de la racine fit élever le long de ses côtés la tige de la plante qui, rencontrant les coins de la tuile, furent contraintes de se recourber en leurs extrémités, et produisirent le contournement des volutes. Le sculpteur Callimaque, que les Athéniens appelèrent Catatechnos à cause de la délicatesse et de l'habileté avec laquelle il taillait le marbre, passant auprès de ce tombeau, vit le panier et la manière dont ces feuilles naissantes l'avaient environné. Cette forme nouvelle lui plut infiniment, et il en imita la manière dans les colonnes qu'il fit depuis à Corinthe, établissant et réglant sur ce modèle les proportions et la manière de l'ordre Corinthien. »

L'Acropole d'Athènes (1). Maintenant que nous connaissons la forme des temples, nous pouvons monter sur l'acropole d'Athènes où sont les plus beaux édifices que nous ait laissés l'antiquité grecque. Pour les Athéniens, ce rocher était la montagne sainte. Tout en ce lieu rappelait la Déesse qui protégeait la ville et qui lui avait donné son nom : Athènè. Pour comprendre l'importance qu'avait là le culte d'Athènè ou Minerve, il faut se rappeler l'histoire que les Athéniens racontaient sur la fondation de leur ville. Cécrops fut le premier qui choisit l'Acropole pour demeure et il attira autour de lui les habitants de l'Attique, jusque-là errants et misérables. Il fallait mettre la ville sous la protection d'un Dieu, mais il y en avait tant qu'on ne savait lequel choisir. Dans ce temps-là les Dieux parcouraient la terre et aimaient à prendre possession des lieux qu'on leur consacrait. On décida qu'on choisirait pour protecteur le Dieu qui produirait la chose la plus utile. Neptune, frappant la terre de son trident, créa le cheval et fit jaillir une source d'eau de mer, voulant dire par là que son peuple serait navigateur et guerrier. Mais Minerve dompta le cheval pour en faire un animal domestique, et ayant frappé la terre de sa lance fit paraître un olivier chargé de ses fruits, voulant montrer par là que son peuple serait grand par l'agriculture et l'industrie.

Cécrops fut bien embarrassé ; mais quoique roi, il avait des sentiments démocratiques ; il décida qu'on

(1) Pour l'*Acropole d'Athènes* on ne peut mieux faire que de consulter l'excellent ouvrage de M. Beulé.

irait aux voix pour savoir à quel Dieu on voulait se donner. Seulement, comme dans ces temps reculés, on n'avait pas encore imaginé que les femmes ne pouvaient pas tout aussi bien que les hommes exercer des droits politiques, on fit voter tout le monde. Or il arriva que tous les hommes votèrent pour Neptune et toutes les femmes pour Minerve : mais comme parmi les colons qui accompagnaient Cécrops il y avait une femme de plus, Minerve l'emporta. Neptune protesta contre cette façon de juger et en appela au tribunal des douze Dieux. Mais ceux-ci firent venir Cécrops en témoignage, et le vote ayant été reconnu régulier, la ville fut consacrée à Minerve. Les Athéniens pourtant, craignant le courroux de Neptune qui avait voulu les engloutir, élevèrent dans l'Acropole un autel à l'*Oubli,* monument de la réconciliation de Neptune et de Minerve, puis Neptune fut admis à partager les honneurs de la Déesse. Voilà comment les Athéniens devinrent un peuple navigateur en même temps qu'industrieux et agricole.

L'Acropole était pour eux la montagne sacrée et le point auquel se rattachaient tous les souvenirs de la patrie. Quand l'armée de Xerxès arriva, la ville était déserte, les guerriers étaient sur leur flotte, les femmes et les enfants avaient été déposés dans l'île de Salamine. Immobiles sur leurs vaisseaux, les Grecs aperçurent les flammes qui environnaient la montagne sainte, car les Perses ne laissèrent dans la ville ni un temple ni une cabane. Lorsqu'après la victoire de Salamine, les Athéniens revinrent dans l'endroit

qui avait été leur ville, ils ne trouvèrent qu'un monceau de cendres ; mais l'olivier sacré, celui que Minerve avait planté devant Cécrops, brûlé jusqu'au pied, avait repoussé d'une coudée pendant la nuit : la Déesse ne les abandonnait pas.

Les anciennes fortifications d'Athènes avaient été bâties par les Pélasges. L'Acropole, sur lequel était leur muraille est un rocher isolé, d'une forme ovale et irrégulière, escarpé de toutes parts et mesurant 900 pieds dans sa plus grande longueur et 400 dans sa largeur. Les Pélasges s'étaient attachés surtout à protéger la pente qui regarde le couchant, et avaient établi de ce côté un système de travaux qu'on nomme les Huit-Portes et dont il reste encore des traces dans plusieurs endroits. Ces fortifications pélasgiques paraissent avoir servi jusqu'à la prise d'Athènes par les Perses. Quand les guerres médiques furent terminées, Cimon et après lui Périclès, élevèrent de nouvelles murailles, dont une grande partie subsiste encore, quoique modifiée en beaucoup d'endroits par des constructions plus récentes.

Lorsqu'on monte à l'Acropole, on se trouve en face du grand escalier des *Propylées*. On appelait ainsi une construction avancée en forme de portique qui décorait l'entrée d'une enceinte sacrée. Les Propylées d'Athènes s'annonçaient par six colonnes d'ordre dorique élevées sur une plate-forme découverte : les entre-colonnements répondaient à cinq portes pratiquées dans un mur transversal. L'escalier qui monte à cette plate-forme comprenait toute la largeur de l'édifice. Un double rang de colonnes

ioniques soutenait le plafond du vestibule antérieur regardant vers la ville. A droite et à gauche il y avait deux ailes dont les portiques encadraient la face principale. Les propylées, bâties en marbre pentélique l'an 437 avant J.-C. par l'architecte Mnésiclès ont excité l'admiration universelle de l'antiquité. Cet édifice s'est conservé intact jusqu'au XVII[e] siècle : les ducs d'Athènes en firent un château-fort, et plus tard les Turcs y mirent un magasin à poudre et y construisirent un dôme. La foudre qui frappa ce monument en 1656, y produisit une explosion qui en détruisit la plus grande partie : des grandes colonnes doriques de la façade, deux seulement ont conservé leurs chapiteaux, et les colonnes ioniques de l'intérieur sont encore plus dégradées. Mais leurs fragments peuvent faire juger de ce qu'était l'ensemble. Touchant à l'aile gauche des Propylées, était la *Pinacothèque* ou galerie de tableaux.

En avant des Propylées, sur une terrasse haute de huit mètres, se trouve le *temple de la Victoire sans ailes*. « Les Athéniens, dit Pausanias, pensent que la victoire restera toujours parmi eux, puisqu'elle n'a plus d'ailes. » Ce petit temple qui est d'ordre ionique et d'une rare élégance, a été en partie détruit par les Turcs, qui y avaient établi une batterie. Tout autour régnait une frise ornée de sculptures, mais les frontons et le toit n'existent plus. La statue de la Victoire sans ailes, qui était placée dans le temple, était une ancienne image en bois, très-vénérée, comme toutes celles qui remontaient aux premiers temps de l'art. Les sculptures des

frises représentaient les victoires des Athéniens. On y a retrouvé aussi divers bas-reliefs, dont un, représentant une Victoire qui délie ses sandales, est extrêmement célèbre. Cette Victoire était ailée ainsi que plusieurs autres; mais la Victoire principale était dans le sanctuaire et n'avait pas d'ailes.

L'*Érechthéion* était le monument le plus vénéré de l'Acropole, mais pour comprendre sa disposition il faut rappeler son origine. Vulcain avait voulu devenir l'époux de Minerve, mais la fière Déesse l'avait repoussé. Dépité, le Dieu du feu s'adressa à la terre qui consentit à devenir sa femme, et de cette union naquit Érechthée. Quand Minerve pourtant aperçut le petit nouveau-né qui gisait sur la terre, elle fut touchée de compassion, et l'ayant pris, elle le mit dans une corbeille et l'emporta dans son sanctuaire. Mais Minerve, qui malgré son bon cœur, ne pouvait se défendre de ses préoccupations ordinaires, s'aperçut, en montant l'Acropole, que sa ville n'était pas assez fortifiée du côté du couchant. Elle entra dans la maison de Cécrops qui avait trois filles, Pandrose, Aglaure et Hersé, et leur ayant confié le panier, qui était très-bien fermé, elle leur défendit de l'ouvrir pour voir ce qu'il contenait, et partit aussitôt pour chercher une montagne qu'ell, jugeait nécessaire pour fortifier sa ville. Quand elle fut partie, Aglaure et Hersé, piquées par la curiosité, voulurent ouvrir le panier, malgré les remontrances de Pandrose. Mais une corneille qui avait vu la chose, vint la raconter à Minerve, qui tenait déjà la montagne dans ses bras, et dans sa sur-

prise la laissa tomber : c'est là l'origine du mont Lycabette.

La Déesse punit cruellement Aglaure et Hersé, qui prises d'une folie furieuse se précipitèrent du haut de l'Acropole, mais elle conçut une telle affection pour Pandrose qu'elle voulut qu'après sa mort on lui rendît les honneurs divins. Érechthée, devenu roi d'Athènes, s'empressa d'obtempérer à ce vœu, mais associant à sa reconnaissance la fille de Cécrops et la Déesse qui l'avait recueilli, il éleva un temple en deux parties, dont l'une fut dédiée à Minerve et l'autre à Pandrose.

Tous les édifices ayant été brûlés pendant la guerre médique, le temple de Minerve et de Pandrose fut reconstruit après la retraite des Perses, et c'est celui qu'on appelle Érechthéion, du nom de son premier fondateur. Si le Parthénon était par son étendue le monument le plus important de l'Acropole, l'Érechthéion en était le plus vénéré. C'est là qu'était la plus ancienne statue de Minerve, celle qui était tombée du ciel. C'est là que Neptune et Minerve s'étaient disputés pour la possession d'Athènes; on y montrait la source sacrée produite par le trident de Neptune, dont la marque se voyait sur le rocher, et le fameux olivier, source féconde de la richesse publique, puisqu'il était la souche de tous les oliviers de l'Attique, l'olivier saint, que Minerve avait fait surgir en frappant la terre de sa lance et que les flammes de Xerxès n'avaient pas pu détruire. Là aussi était l'autel de l'Oubli que les Athéniens élevèrent pour réconcilier les deux divinités, et le tombeau d'É-

rechthée. Enfin ce temple racontait l'origine même d'Athènes, puisqu'il était bâti sur l'emplacement de la maison de Cécrops. Aussi l'Érechthéion était le centre de la grande fête des Panathénées, qui est représentée sur la frise du Parthénon.

Les reliques précieuses dont la conservation était indispensable, expliquent autant que l'inégalité du terrain, les irrégularités du plan de cet édifice, qui en réalité en forme plusieurs. L'Érechthéion est un rectangle précédé par un portique ionique de six colonnes; et accompagné sur ses longs côtés de deux autres portiques, dont l'un, qui est le *Pandrosion*, présente un entablement supporté par des jeunes filles en place de colonnes. Ces jeunes filles ne représentent pas des captives, mais les vierges athéniennes connues sous le nom de *Canéphores*. On les choisissait parmi les premières familles, et elles devaient joindre une beauté parfaite à une conduite irréprochable. Quand le tyran Hipparque voulut insulter Harmodius, il déclara sa sœur incapable de servir de Canéphore, et ce fut l'occasion de la conspiration d'Harmodius et d'Aristogiton. La fonction des Canéphores était de porter les corbeilles sacrées dans les cérémonies et de tisser le voile qu'on offrait à la Déesse à la fête des Panathénées. Ces statues sont de l'effet le plus gracieux, et le contraste de leurs mouvements légèrement hanchés en sens inverse donne à l'ensemble une harmonie charmante. Leur chevelure est disposée d'une façon particulière, pour recevoir le chapiteau dont la forme rappelle la corbeille sacrée qu'elles avaient mission de porter.

Entrons maintenant dans l'intérieur de l'édifice qui se compose, comme nous l'avons dit, de deux parties, le temple de Pandrose à l'ouest, et celui de Minerve Poliade (ou protectrice de la ville) à l'est, et situé sur un niveau plus élevé. Un escalier conduisait de l'un à l'autre ; le temple de Minerve Poliade était entièrement couvert, et une lampe d'or, précieux ouvrage sculpté par Callimaque, y brûlait nuit et jour devant l'image vénérée de la Déesse. Cette lampe était suspendue à un palmier de bronze qui montait jusqu'au plafond et dissimulait la fumée. Le temple renfermait en outre une infinité de reliques saintes; les trophées pris sur les Perses avaient été déposés là, à l'exception du trône de Xerxès qui était dans le Parthénon. L'Érechthéion devint au VII[e] siècle une église bysantine, et servit plus tard de résidence au harem du gouverneur turc.

Le *Parthénon*, dont le nom veut dire temple de la Vierge, est situé sur le point le plus haut de la cité : c'est le centre de l'Acropole, comme l'Acropole est le centre d'Athènes. En portant la vue du côté du nord, la ville et la plaine paraissent comme une grande péninsule entourée de montagnes. Le Parthénon forme un parallélogramme par le plan.

D'Orient en Occident sa longueur est de 74 mètres, sa largeur est de 35. Il est d'ordre dorique et périptère octostyle, c'est-à-dire environné de colonnes, dont huit sur les deux façades.

Les colonnes du pourtour, au nombre de 46, soutiennent un entablement dorique.

Les deux frontons représentaient, l'un la naissance

de Minerve, quand elle s'élance toute armée de la tête de Jupiter, l'autre la victoire qu'elle remporta sur Neptune dans la querelle qu'elle eut au sujet de la ville d'Athènes. Dans le fronton oriental, destiné à rappeler aux Athéniens la naissance de leur Déesse, Phidias avait représenté Jupiter assis sur son trône au moment ou Minerve vient au monde. Les Heures, les Parques, la bonne Fortune, Aphrodite Uranie (Vénus céleste), Ilithye, Héphaistos (Vulcain), Prométhée, Arès (Mars), Hermès (Mercure) entouraient le Père des Dieux. Aux extrémités du fronton, on voyait la Nuit et le Jour, tous deux sur un char. Leurs chevaux semblaient d'un côté, sortir de l'Océan, et de l'autre y rentrer.

Dans le fronton occidental, Minerve choisissait son peuple, et l'olivier poussait entre elle et Neptune vaincu. Leurs chars étaient près d'eux, et les personnages divins, juges du différent, étaient rangés de chaque côté du fronton. Toutes ces figures avaient de 11 à 12 pieds de haut, mais vues du sol elles semblaient de grandeur naturelle. Les sculpteurs Alcamène, Agoracrite, Ctésilas, Critias, Nésiotès, Hégias Colotès et Paeonius, rivaux de Phidias, partagèrent l'exécution des frontons, de la frise et des métopes. Alcamène, dans l'opinion de M. Beulé, serait l'auteur du fronton occidental.

Le fronton oriental lui paraît avoir été exécuté directement par Phidias, qui s'était en outre réservé la statue de la Déesse placée à l'intérieur. De toutes les Minerves créées par Phidias et par la statuaire antique, la plus célèbre comme art est cette grande

Minerve du Parthénon; sa hauteur était d'environ 37 pieds. Elle était en or et en ivoire, debout, la poitrine couverte par l'égide ornée de la tête de Méduse, et tenait d'une main sa lance, de l'autre, une Victoire. Le casque était surmonté d'un sphinx au milieu, avec un griffon de chaque côté. Le duc de Luynes, qui était un très-savant archéologue, a fait exécuter par le sculpteur Simart une statue de Minerve d'après les descriptions qui nous restent de celle de Phidias. Dans cette statue, qui a figuré à l'Exposition universelle de 1855 et qui se trouve maintenant au château de Dampierre, il n'y a pas un détail qui n'ait été inspiré par une œuvre des artistes ou un passage des écrivains de l'antiquité se rapportant le mieux à la Minerve du Parthénon, et si la statue de M. Simart ne répond pas complètement à l'idée qu'on se fait d'un ouvrage de Phidias, c'est au style qu'on peut s'en prendre, non à l'exactitude archéologique.

Les bas-reliefs de la Cella ont été exécutés par des artistes différents; mais l'unité du style dans la composition indique assez la direction suprême de Phidias. Les métopes, d'un caractère plus archaïque, sont attribués aux artistes de la génération précédente, aux vieux sculpteurs du temps de Cimon, pour lesquels Phidias était un novateur.

Les métopes du Parthénon représentaient les exploits des anciens héros athéniens, et entre autres la victoire de Thésée sur les Centaures. Cette histoire se rattachait aux légendes primitives d'Athènes. Le roi Pirithoüs, ayant résolu d'envahir l'Attique, Thé-

sée vint au devant de lui avec son armée. Mais quand les deux héros furent en face l'un de l'autre, ils furent pris mutuellement d'une telle sympathie, qu'au lieu de se combattre ils se tendirent la main. Pour cimenter cette alliance, Pirithoüs invita Thésée et les Athéniens à ses noces, qui devaient avoir lieu prochainement, et, voulant rendre la fête piquante, il y invita également les Centaures. Ces monstres, demi-hommes, demi-chevaux, étaient adonnés au vin et extrêmement grossiers. Aussi, dès que les fumées du festin eurent échauffé leurs cerveaux, ils oublièrent toute convenance, et commencèrent à tenir des propos dont les Grecs s'indignèrent. Thésée ne put contenir sa colère et frappa le Centaure Euryte. Aussitôt un combat épouvantable s'engagea entre les convives, et, grâce à la valeur de Thésée et à la protection de Minerve, qui n'était, pas plus que son peuple, d'humeur à laisser insulter des jeunes filles, les Centaures furent exterminés. Ce combat célèbre a été représenté sur un grand nombre de bas-reliefs. Les métopes du Parthénon sont d'un style particulier, qui n'est ni celui de la frise ni celui des frontons. Elles ont été exécutées sous une direction unique, mais par des artistes différents : on le voit à l'inégalité du talent. Nous en avons une au Louvre, mais qui n'est pas parmi les meilleures. Chaque métope représente un épisode du grand combat. Ici un Grec saisit par les cheveux le Centaure qu'il vient de frapper et qui porte la main à sa blessure. Ailleurs, un jeune Grec à demi-terrassé implore la pitié de son vainqueur. Plus loin un Centaure bondit en fou-

lant aux pieds un Grec étendu par terre, ou bien c'est un Grec qui pose son pied sur le poitrail du Centaure vaincu. Le relief de ces sculptures est très-saillant et se détache presque complétement sur le fond de la métope.

C'est le contraire qui a lieu pour les bas-reliefs de la Cella, qui sont presque plats. La raison en est facile à comprendre. Les métopes qui sont à l'extérieur avaient besoin, pour être vues de loin, d'être fortement accentuées, tandis que la frise de la Cella étant sous le portique et destinée à être vue de plus près, la délicatesse du travail devait y remplacer l'énergie des parties extérieures. Les sujets, au lieu d'être mouvementés comme ceux des métopes, présentent au contraire des attitudes rhythmées, convenables pour la marche d'une procession. C'est en effet la grande fête de la Déesse qui est représentée ici. Mais cette fête n'est pas traduite par le sculpteur comme elle serait écrite par l'historien. En Grèce, l'idéal a toujours ses droits à côté de la réalité, et les Dieux ont leur place comme les hommes, dans la grande procession des Panathénées, qui fait tout le tour de l'édifice.

Les rites sacrés sont représentés sur la façade principale : on y voit la scène qui se passait dans le sanctuaire de l'Érechthéion, où le peuple n'entrait pas. Le but religieux de la fête était de couvrir la Déesse d'un voile nouveau en remplacement de celui qui avait fait son temps. Mais le but politique était tout autre : il s'agissait de montrer que Minerve était Athénienne par le cœur, et qu'on ne pouvait

invoquer sa protection si l'on n'était l'ami d'Athènes. On voit la prêtresse qui reçoit de deux jeunes vierges les objets mystérieux qu'elles lui apportent. Ces jeunes filles sont des enfants, car, d'après les rites, elles ne pouvaient avoir moins de sept ans ni plus de onze. « Pendant la nuit qui précède la fête, dit Pausanias, elles prennent sur leur tête ce que la prêtresse leur donne à porter. Elles ignorent ce qu'on leur remet : celle qui le leur donne l'ignore aussi. Il y a dans la ville, près de la Vénus des jardins, une enceinte où se trouve un chemin souterrain creusé par la nature. Les jeunes filles descendent par là, déposent leur fardeau, et en reçoivent un nouveau soigneusement couvert. » Ce précieux fardeau contenait le vieux vêtement, et celui qu'elles rapportaient renfermait le nouveau. Comme la scène se passait la nuit, l'une d'elles tient un flambeau allumé.

Pendant que la prêtresse reçoit la nouvelle parure de la Déesse, le grand-prêtre, assisté d'un jeune garçon, est occupé à plier l'ancien péplum. Le public n'assiste pas à la scène mystérieuse du sanctuaire, mais les Dieux, spectateurs invisibles, sont figurés assis et disposés en groupes symétriques. Parmi eux, on voit Pandrose, recouverte du voile symbolique qui caractérise le sacerdoce; elle montre au jeune Érechthée, accoudé sur ses genoux, la tête de la procession qui s'avance vers le sanctuaire.

C'est d'abord un groupe de vieillards à l'allure grave qui sont enveloppés de leurs manteaux et s'appuient presque tous sur leur bâton. Ils sont les gardiens des lois et des rites sacrés, car on en voit

qui semblent donner des instructions aux jeunes vierges athéniennes qui défilent après eux. Celles-ci portent avec gravité le chandelier, la corbeille, les vases, les patères et tous les objets destinés au culte Après les Athéniennes, viennent les filles des étrangers domiciliés à Athènes. Elles n'ont pas le droit de porter des objets aussi saints, mais elles tiennent en main les pliants qui serviront aux Canéphores. Viennent ensuite les hérauts et les ordonnateurs de la fête, qui précèdent les bœufs destinés au sacrifice, puis des enfants qui conduisent un bélier. Des hommes les suivent, tenant des bassins et des outres pleines d'huile. Derrière ceux-ci, les musiciens jouent de la flûte ou de la lyre, et une suite de vieillards qui tiennent tous en main un rameau d'olivier, termine le cortége sacré.

C'est alors que commencent à défiler les chars à quatre chevaux et la longue suite des cavaliers. On se rappelait que Minerve avait appris aux hommes l'art de dompter les chevaux et de les atteler au joug, et des jeux équestres accompagnaient toujours sa fête. Tout le monde connaît par les moulages la célèbre cavalcade du Parthénon. Une suite de jeunes hommes, dont la chlamyde flotte au vent derrière leurs épaules, domptent leurs chevaux thessaliens qui se cabrent en leur résistant. Plusieurs sont vêtus de la tunique courte, d'autres sont nus, mais c'est là une liberté du sculpteur. « Je n'ai pas besoin, dit M. Beulé, de faire ressortir tout ce qu'il y a de conventionnel dans des bas-reliefs où l'on voit des jeunes gens tout nus assister à une cérémonie

sacrée, aux fêtes de la chaste Minerve, et des vierges de noble famille monter pieds nus le rocher de l'Acropole. »

Maintenant que nous savons ce qu'était le Parthénon, voyons ce qu'il est devenu. Les Romains et même les Barbares respectèrent la sainteté du temple. Mais, lorsqu'en 630, les chrétiens voulurent le convertir en église, ils commencèrent à le détériorer pour l'approprier au nouveau culte. L'entrée fut transportée de l'orient à l'occident, et une fenêtre fut percée au milieu du fronton oriental. Sous les Turcs, l'église devint une mosquée, et le Parthénon fut pourvu d'un minaret que les Grecs ont fait récemment disparaître. En 1687, pendant le siége des Vénitiens, une bombe mit le feu à un magasin à poudre établi par les Turcs, et le temple sauta : huit colonnes du portique nord et six du portique sud furent renversées, ainsi qu'une grande partie de la Cella avec sa frise. Le temple se trouva coupé par le milieu et fit comme deux morceaux. Morosini, le général vénitien, ordonna d'enlever le char et les chevaux de Minerve, qui étaient admirablement conservés, mais ses ouvriers s'y prirent si maladroitement que tout le groupe tomba et se brisa sur le rocher. Enfin lord Elgin, pendant la guerre de l'indépendance, enleva ce qui restait des frontons, des métopes et de la frise, et emporta ces précieux fragments en Angleterre. Ils sont aujourd'hui au *British muséum*. Le musée du Louvre possède un des bas-reliefs de la Cella, représentant une scène de la procession des Panathénées.

Outre les édifices principaux que nous venons de décrire, l'enceinte sacrée était couverte d'autels, de statues, et de plusieurs temples, dont les débris couvrent aujourd'hui le sol. C'est là qu'était la grande Minerve de bronze dont les navigateurs apercevaient de loin le casque et la lance. Elle subsistait encore à la fin de l'empire romain, puisqu'un auteur païen nous apprend que c'est à sa protection spéciale qu'Athènes a dû de n'être pas pillée par les Goths qui envahissaient l'empire. L'époque de sa destruction est inconnue, comme celle de la plupart des statues fameuses qui avaient leur place sur la montagne sainte.

Théâtres et *Odéons*. — Le théâtre a son origine dans les fêtes de Bacchus et de Cérès. Pendant la vendange ou la moisson on chantait des dithyrambes en l'honneur des divinités qui avaient enseigné l'usage de la vigne et du blé. Le chœur était placé sur des charriots ou sur des tréteaux. Aux fêtes de Bacchus, les chants étaient accompagnés de danse et on imagina de faire paraître des personnages déguisés en Satyres; c'est à cela qu'on a attribué l'usage des masques. Dans l'origine on se contentait de se barbouiller le visage. Le poëte Thespis eut l'idée de raconter l'histoire et les aventures des divinités dans les intervalles de la danse, et c'est de là que naquit la poésie dramatique :

« Thespis fut le premier qui, barbouillé de lie,
« Promena par les bourgs cette heureuse folie,
« Et d'acteurs mal ornés chargeant un tombereau,
« Amusa les passants d'un spectacle nouveau. »

BOILEAU, *Art poétique*.

Eschyle mit en scène l'action qu'on se contentait de raconter.

« Eschyle dans le chœur jeta les personnages,
« D'un masque plus honnête habilla les visages,
« Sur les ais d'un théâtre en public exhaussé,
« Fit paraître l'acteur d'un brodequin chaussé. »

Boileau, *Art poétique.*

Les premiers théâtres furent bâtis avec des planches. Un théâtre de ce genre s'écroula pendant la représentation et il y eut un grand nombre de personnes tuées. Alors Eschyle engagea ses concitoyens à bâtir un théâtre en pierre, et les Athéniens en chargèrent les architectes Démocrate et Anaxagore. On choisit l'emplacement au pied de l'Acropole, et les gradins destinés aux spectateurs furent disposés sur les flancs de la colline, qui formaient un hémicycle. La partie de l'édifice où se tenaient les acteurs et les chœurs, reçut le nom de scène et fut décoré avec une grande magnificence.

Le théâtre antique se composait de deux parties principales, dont l'ensemble présente la forme d'un fer à cheval. La partie semi-circulaire était réservée aux spectateurs et la partie rectangulaire aux acteurs. Au delà du gradin le plus élevé était un portique où se réfugiait le public lorsqu'il survenait une pluie. Entre la scène et les gradins des spectateurs se trouvait l'orchestre, dans lequel le chœur exécutait des danses. Au milieu de l'orchestre était un petit autel dédié à Bacchus, auquel on offrait un sacrifice avant de commencer le spectacle. Les mu-

siciens se tenaient, soit dans l'orchestre pour accompagner les chants et les danses du chœur, soit dans les niches réservées sur la scène pour accompagner la pantomime et la déclamation des acteurs.

Les théâtres étaient sans toit, de sorte qu'on ne pouvait pas, comme chez nous, faire descendre les divinités par des cordes attachées en haut. Néanmoins l'art du machiniste était assez avancé : une trappe servait à faire apparaître les divinités marines. Les ombres infernales sortaient par un trou pratiqué dans l'escalier montant de l'orchestre à la scène. Il y avait des machines qui servaient à imiter la foudre que Jupiter lance du haut de l'Olympe, et d'autres remplies de cailloux qu'on faisait rouler sur des bassins de bronze pour annoncer l'apparition des Dieux. Les apparitions qui devaient venir d'en haut se faisaient au moyen d'une machine qui déplaçait subitement un décor et laissait voir la divinité qu'on voulait faire intervenir.

La décoration ordinaire de la scène était une ordonnance régulière, composée de colonnes de marbre et ornée de statues. Le mur du fond était percé de trois portes : celle du milieu, dédiée à Jupiter, s'appelait Porte-Royale et servait d'entrée à l'acteur principal. Les deux portes latérales figuraient, l'une l'entrée d'une maison, l'autre une caverne. Il y avait en outre sur les côtés deux sorties, dont l'une était censée donner sur l'Agora ou place publique, et l'autre sur la campagne. Ces données étaient modifiées suivant le besoin par des décorations mobiles qu'on appliquait sur le mur du fond. Mais il y

avait un genre de décorations qui est particulier à l'antiquité : c'étaient les décorations triangulaires tournant sur pivot et dont chaque face présentait un sujet différent. Pour les pièces tragiques on tournait du côté du public les faces représentant des palais ou des temples, pour les pièces comiques les faces représentant les maisons et les places publiques, et pour les pièces satyriques, c'est-à-dire celles dont les acteurs représentaient des Satyres, les paysages, les rochers, les forêts ou la mer.

Les femmes en Grèce ne jouaient pas la comédie. La nécessité où se trouvaient les acteurs de représenter tour à tour des personnages de tout âge et de tout sexe, les obligea à porter des masques de formes différentes. Eschyle mit en usage des masques hideux et effrayants à propos de sa pièce des *Euménides*. Il y avait des masques de toutes les espèces : il y en avait pour les êtres fabuleux comme les Satyres ou les Cyclopes, et pour des scènes de mœurs, comme les masques de valet, de cuisinier. Dans les masques types, qu'on divisait en masques tragiques, masques comiques et masques satyriques, il y avait une infinité de subdivisions; ainsi, les Euménides avaient leurs serpents pour chevelure, Actéon avait ses cornes de cerf, Argus ses cent yeux. Mais outre cela il y avait des masques individuels représentant le portrait d'un personnage voulu. Ainsi quand Aristophane joua les *Nuées,* pièce qui était dirigée contre Socrate, il portait sur son visage le masque du philosophe, qui ne se fâcha pas et se leva de sa place pour que le public put juger s'il était ressemblant.

L'usage des masques ne serait pas supportable pour nous qui demandons surtout à un acteur le jeu de la physionomie. Mais dans l'antiquité, avec ces vastes spectacles en plein jour, on n'aurait pu voir les finesses du jeu, et les masques avaient l'avantage d'augmenter la voix. Il eût été impossible en Grèce de jouer autrement qu'en plein air, car le théâtre avait un caractère religieux, et les Dieux du ciel étaient censés présents à la pièce. En outre, jamais les Grecs n'auraient pu consentir à voir leurs Divinités représentées par des acteurs qui fussent laids, et les masques étaient toujours faits par d'habiles sculpteurs. Mais comme le masque grossissait la tête de l'acteur, elle se serait trouvée hors de proportion avec le corps, et c'est pour cela que l'acteur portait une chaussure à semelle très-épaisse qui le faisait paraître plus grand.

Les plus célèbres théâtres de la Grèce étaient le théâtre de Bacchus, à Athènes, celui de l'île d'Égine, celui de Mégalopolis, le plus grand de la Grèce selon Pausanias, celui d'Épidaure, bâti par Polyclète dans le bois sacré d'Esculape. En Asie, celui d'Éphèse était extrêmement fameux. La Sicile était aussi richement dotée. On y peut voir encore les ruines du théâtre de Syracuse.

On appelait odéon une espèce de théâtre spécialement consacré à la musique, mais plus petit et recouvert par un toit. L'odéon bâti par Périclès était fait sur le modèle de la tente de Xerxès, et on s'était servi pour le bâtir des mâts pris sur les Perses. Il y avait des odéons dans plusieurs villes, mais ils

étaient beaucoup moins nombreux que les théâtres. Le temple et le théâtre étaient deux monuments regardés comme indispensables dans une ville.

Gymnase, Palestre. — Le gymnase était un édifice consacré à l'éducation de la jeunesse et aux exercices du corps. Les gymnases ont eu en Grèce une grande importance ; ils comprenaient dans leur emplacement un stade pour la course, des espaces où la jeunesse s'exerçait à la lutte et à divers jeux, des bains chauds et froids, une école pour les premières études, et des salles où les philosophes donnaient des leçons publiques. On y voyait aussi des autels pour honorer les Dieux, divers monuments en souvenir des héros, des peintures et des statues pour décorer l'édifice. Vitruve nous a laissé la description très-complète d'une palestre grecque; elle avait la forme d'un carré long et était circonscrite par des portiques dont trois étaient simples, et le quatrième (celui qui regardait le midi) était double afin que les grandes pluies accompagnées de vent ne pussent pénétrer à l'intérieur. Ces portiques étaient munis de siéges, à l'usage des philosophes et des rhéteurs qui discutaient sur toutes choses pendant que la jeunesse les écoutait. La grande pièce du milieu, qu'on nommait *éphébée*, était l'école. L'enseignement se faisait par une série de petits bas-reliefs qui sont connus sous le nom de tables iliaques. Ces bas-reliefs représentaient dans un ordre méthodique les principaux événements de la période héroïque; de telle façon que l'élève, en même temps qu'il récitait les vers du poëte, avait

sous les yeux la traduction par l'art des événements qu'on voulait graver dans sa mémoire. On peut voir à la bibliothèque impériale (cabinet des médailles) des fragments de tables iliaques dont le sujet, comme le nom l'indique, est relatif à la guerre de Troie. C'est au savant abbé Barthélemy qu'on doit d'avoir expliqué l'usage de ces précieuses antiquités. La table iliaque la plus célèbre est à Rome, dans le musée du Capitole.

Nous décrirons avec détail les salles de bains dans l'antiquité quand nous parlerons des Romains, qui ont donné à une partie de ces exercices une importance beaucoup plus grande que les Grecs. Il nous reste à décrire les *xystes* et le *stade*. Le xyste était un lieu couvert qui servait aux exercices des athlètes pendant l'hiver : l'été ils avaient lieu dans un espace planté d'arbres le long des portiques près desquels étaient les salles pour se frotter d'huile et se préparer aux luttes. Le stade était une partie importante du gymnase : il servait à la course. C'était un espace de terrain oblong et arrondi à l'une de ses extrémités. Il était circonscrit par des gradins en pierre, posés en retrait les uns au-dessus des autres et quelquefois entourés d'une colonnade. Les gradins situés sur la partie semi-circulaire du stade étaient réservés aux magistrats et aux juges des jeux : les barrières étaient disposées de façon que les concurrents eussent tous le même espace à parcourir. Ordinairement les prix destinés aux vainqueurs étaient placés au milieu du stade. Trois bornes servaient à indiquer la dis-

tance parcourue et portaient des inscriptions destinées aux lutteurs. Sur la première on lisait : *courage;* sur une autre il y avait : *hâte-toi;* et celle placée au tournant portait : *tourne-vite.*

Ces dispositions sont visibles sur le stade de Messène, dont les colonnes subsistent encore, soit en place, soit tombées sur le sol ; un triple rang de colonnes formait un double portique et se terminait par seize gradins en hémicycle.

Maintenant que nous savons quelle était la conformation du gymnase, nous devons rechercher quel genre d'influence l'éducation que les Grecs y recevaient a pu avoir sur les beaux-arts. L'instruction dans l'ancienne Grèce comprenait la musique, qui avait pour but de former l'esprit, et la gymnastique qui formait le corps. Ces deux études, qui marchaient toujours ensemble, étaient associées dans le but commun qu'elles poursuivaient, la connaissance de la mesure et de l'harmonie. La beauté de la forme humaine, l'équité dans les jugements, la tempérance dans les mœurs, la clarté du langage, le mouvement des astres, résultaient aux yeux des Grecs d'un rapport harmonieux de mesures, et ils considéraient tout l'ordre moral des sociétés et l'ordre physique du monde, comme un immense concert de forces différentes, agissant dans une harmonie commune. Dans la musique, on comprenait toutes les études ayant trait à la politique, à l'astronomie, au calcul, aux beaux-arts, aux sciences naturelles, à la grammaire, à la philosophie. « Le vrai sage est seul parfaitement musicien, » dit Platon.

« Jeunes hommes, dit le même philosophe, apprenez à vous présenter avec décence dans le chœur des hommes vertueux. Établissez une parfaite harmonie entre les parties de votre corps pour annoncer et pour maintenir celle qui doit régner dans votre âme. Telles sont les règles de la belle danse. » Cette phrase, prise parmi bien d'autres, nous montrera ce que les anciens entendaient par la gymnastique. Cette science comprenait les exercices athlétiques qui avaient pour but de développer chez le jeune homme la santé, la force et les belles proportions, et la danse qui était l'art de régler les mouvements du corps. La danse avait une importance capitale dans l'éducation et comprenait tout ce qui a rapport à la mimique. Rien ne ressemble moins aux danses de l'antiquité que nos ballets d'opéra. La petite jupe courte de nos danseuses leurs pirouettes qui ressemblent à des tours de force, n'ont absolument rien de sculptural. Un Athénien trouverait sans doute que c'est acheter bien cher le plaisir d'entendre la musique, que d'être condamné à voir pendant des heures ces mollets disproportionnés et ces mouvements contre nature que l'art réprouve encore plus que la décence.

Il y avait dans l'antiquité deux sortes de danses, la danse sacrée et la danse imitative. Les danses sacrées s'exécutaient dans les temples ou dans les processions en l'honneur des Divinités. Dans les fêtes du printemps, dans les cérémonies pour les funérailles, dans les grandes processions qui accompagnaient les fêtes d'Éleusis et des Panathé-

nées, tous les citoyens prenaient part à ces pieuses cérémonies, les vieillards tenant en main des branches d'olivier, les jeunes filles portant des corbeilles de fleurs, chacun ayant une démarche grave ou gaie, dont la cadence était réglée selon l'âge ou le sexe et toujours en vue de produire l'effet le plus beau et le plus sculptural. Ces cérémonies avaient la plus haute importance dans toutes les villes grecques ; les citoyens les plus graves cherchaient à y prendre part, car les chœurs religieux étaient toujours choisis parmi ceux qui passaient pour les plus sages et les plus beaux. « Les mouvements de l'homme sage sont tranquilles, dit Platon, ceux du lâche sont emportés et irréguliers. »

Ces fêtes, étant destinées à honorer les Dieux ou à glorifier la mémoire des héros, avaient à la fois un caractère moral et historique, et chacun tenait à honneur d'y figurer avec grâce. Aussi, dans les écoles, on exerçait les enfants à avoir de la dignité dans la tenue, de l'aisance dans la démarche, et à plier leur corps aux mouvements harmonieux commandés par la musique. C'est ainsi que dans ce peuple, ami de la beauté, l'enfance s'habituait à rechercher pour soi et à admirer chez les autres ce balancement des formes qui donne la souplesse réglée par la mesure.

Les jeux athlétiques contribuèrent autant et plus peut-être encore que la danse à former le goût des Grecs, qu'on a si bien nommés un peuple de sculpteurs. Si la danse enseignait aux jeunes gens ce que c'est que la grâce et l'expression, c'est au gym-

nase qu'ils apprenaient ce qu'est la forme humaine. Les études constantes, les observations réitérées que faisaient non-seulement les artistes, mais encore les instituteurs, les directeurs de palestres, les philosophes, et on peut dire toute la nation, étaient suffisantes pour fixer dans l'idée de tout le monde ce qu'est la beauté humaine, et quelles sont les lois immuables qui la constituent. Aussi les Grecs avaient-ils à ce sujet des principes arrêtés et des classifications rigoureuses, qui ne sont connues aujourd'hui que par les artistes et les érudits, mais qui, étant universellement répandues, donnaient à l'opinion publique un jugement sûr et toujours sain sur les œuvres des statuaires. « Montre-moi ta poitrine, tes épaules, tes reins, disaient les maîtres de palestre à ceux qui voulaient concourir, pour que je voie avec certitude à quoi tu es propre. »

Les Grecs rapportaient à cinq exercices principaux les aptitudes particulières du corps de l'homme : la course, le saut, le disque, le javelot et la lutte ; on y adjoignit plus tard le pugilat, mais comme la course et le saut dérivent du même principe, les facultés caractéristiques de l'athlète restaient toujours classées dans cinq grandes divisions. Si l'on réfléchit à ce qu'étaient ces cinq exercices, on verra qu'ils résument toutes les combinaisons mécaniques dont le corps humain est susceptible. La course et le saut exigent l'élasticité et la parfaite structure des jambes, des cuisses, des pieds, et une conformation de la poitrine propre à ne pas s'essouffler. Le disque étant l'art de lancer vers un but déterminé un corps pesant, et

le javelot l'art de lancer à une très-grande distance un corps léger, demandent, outre l'adresse à laquelle on arrive par des exercices réitérés, des qualités différentes dans la souplesse et l'élasticité des membres. La lutte veut une grande solidité dans les extrémités inférieures et un développement de vigueur dans tous les muscles de la poitrine et des bras. Dans le pugilat, il faut la force d'impulsion pour produire les chocs, la force de résistance pour les supporter, la souplesse pour les diriger ou les éluder. Les combats où entraient le pugilat et la lutte étaient appelés *pancraces*, et les antagonistes *pancratiastes ;* enfin l'athlète qui était propre aux cinq exercices était appelé *pentathle*, et c'était à lui que s'adressaient les applaudissements de toute la Grèce. Il y avait aussi pour l'enfance des jeux proportionnés à l'âge, et un grand nombre de statues célèbres dans l'antiquité représentaient l'image des jeunes vainqueurs dans le pugilat des enfants.

Quand un athlète était proclamé vainqueur, on lui élevait un monument, et quand il avait remporté trois victoires, sa statue devait transmettre à la postérité non-seulement ses traits, mais encore son ensemble, de façon que les maîtres de palestres et les jeunes athlètes pussent étudier d'après sa conformation dans quel sens ils devaient diriger leurs exercices pour arriver à lui ressembler. Les statuaires chargés de ces ouvrages devaient donc forcément étudier et rechercher, non-seulement les belles proportions et les images exactes, mais encore déterminer dans les formes la convenance particulière

qui avait valu à l'athlète la victoire dans chacun des cinq exercices. Aussi on choisissait toujours les plus habiles sculpteurs, et ils avaient affaire à un public parfaitement compétent, puisqu'il était composé d'athlètes aspirant tous à posséder les formes que l'artiste devait représenter. Cette étude iconique empêchait les artistes de reproduire toujours une figure conventionnelle en les obligeant à représenter la forme particulière d'un individu déterminé, et en même temps elle les entraînait à cette recherche de la perfection du type humain, qui leur permettait la représentation des Dieux, réunion de toutes les beautés particulières qui constituent la beauté parfaite. La comparaison se présentait tout naturellement.

Villes. — Les cités qui, dans les temps primitifs, s'étaient établies sur les rochers, commencèrent, lorsque la société fut organisée avec plus de sécurité, à s'étendre aux pieds des montagnes, dans les plaines et le long de la mer. C'est ainsi que la ville d'Athènes s'étendit aux pieds de l'Acropole, où était renfermée l'antique cité. Ce n'est guère qu'à partir d'Alexandre qu'on a des données positives sur l'aspect d'une ville grecque. Alexandrie, par exemple, fut bâtie sur un plan régulier par l'architecte Dinocrate, le même qui voulait tailler le mont Athos sous la forme d'une figure colossale. C'était une ville oblongue, coupée à angles droits par deux rues principales, où cavaliers et chars se croisaient en tout sens, et qui étaient bordées d'édifices magnifiques. Rhodes et Antioche étaient célèbres pour la régularité de leurs rues et l'heureuse distribution de leurs édifices.

C'est à partir d'Alexandre que les palais des particuliers rivalisent partout avec les édifices publics et que l'architecture prend ces allures de richesse grandiose qui seront le caractère de l'art sous la domination romaine. L'ordre corinthien commence à dominer les autres, et les chapiteaux se recouvrent partout de feuillages en bronze doré.

Agora. — L'Agora était pour les Grecs, comme le forum pour les Romains, la grande place publique ménagée au centre de la ville. L'Agora était généralement carrée et entourée de portiques simples ou doubles. Quand ces portiques étaient décorés de peintures, ils prenaient le nom de Pœciles. C'étaient de véritables galeries de tableaux où on voyait représentés les évènements glorieux pour la cité.

Comme l'Agora était le lieu où le peuple se réunissait pour s'occuper des affaires publiques, on y voyait toujours des temples, des autels, et des statues consacrées aux divinités protectrices de la cité. Il ne reste aujourd'hui des anciennes Agoras que des débris très-incomplets.

Architecture domestique. — Les maisons des Lacédémoniens étaient simples jusqu'à la rusticité et sans aucun faste : Lycurgue avait défendu d'employer pour bâtir d'autres instruments que la hache et la scie, d'où on peut conclure qu'elles consistaient primitivement en cabanes de bois. Il en fut de même à Athènes pendant plusieurs siècles ; ce ne fut que sous Solon qu'on commença à bâtir des murailles de briques et de pierres, et à les couvrir de tuiles. Mais jusqu'aux

guerres médiques, les maisons privées conservèrent un caractère de pauvreté un peu barbare ; la grandeur et la noblesse étaient réservées pour les édifices publics et pour les temples.

C'est surtout pendant le siècle de Périclès qu'il serait intéressant de connaître à fond la vie intime des Grecs ; malheureusement nous avons beaucoup moins de renseignements que sur les habitations romaines. Vitruve donne, il est vrai, le plan d'une maison grecque, mais il parle d'une maison de son temps ; or, au siècle d'Auguste, les mœurs n'étaient plus les mêmes, et les Grecs avaient pris des goûts de faste dans la vie privée, qui les rapprochaient beaucoup des Romains. Le changement au surplus s'est opéré rapidement. La maison de Miltiade et d'Aristide ne différait en rien de celle de leurs voisins, et déjà du temps de Philippe, Démosthènes assure qu'on bâtissait des maisons particulières que leur magnificence élevait au-dessus des édifices publics. A la vérité, la description de Vitruve ne peut s'appliquer qu'à un Grec puissamment riche, comme on peut le voir par les nombreux appartements dont il dispose pour recevoir ses amis.

« Les Grecs, dit Vitruve, bâtissent autrement que nous ; car ils n'ont point de *vestibules ;* mais de la première porte, on entre dans un passage qui n'est pas fort large ; d'un côté sont les écuries, de l'autre est la loge du portier, et à l'extrémité est la porte de l'intérieur. » De là on entrait dans la cour, qui était entourée de portiques de trois côtés, car celui du midi n'en avait pas, mais il avait deux antes ou pi-

lastres, sur lesquels reposaient les poutres destinées à soutenir le plancher. Cet endroit était appelé Prostase ou Parastase, et servait d'entrée à l'appartement des femmes ou Gynécée. Car dans les maisons grecques, l'appartement des femmes était toujours séparé de celui des hommes, et c'est ce qui les distingue des maisons romaines où l'appartement était commun.

« Au-dedans de ce lieu, dit Vitruve, sont situées de grandes salles où les mères de famille filent avec leurs servantes. Dans le passage qui s'appelle *Prostase*, il y a à droite et à gauche des chambres, dont l'une est appelée *Thalamus* et l'autre *Amphitalamus.* » Le Thalamus était la chambre à coucher, et l'Amphitalamus était la pièce où la maîtresse de maison recevait des visites, et autour de laquelle étaient rangés des lits. L'appartement des femmes comprenait, en outre, les salles à manger et les dépendances, ainsi que des chambres pour les domestiques et les enfants. C'est dans la salle à manger du *gynécée* que le maître dînait avec sa femme et ses enfants, lorsqu'il n'avait pas de compagnie. Il y avait aussi une salle à manger dans l'appartement des hommes, mais où les femmes n'étaient pas admises.

Voici maintenant comment Vitruve décrit l'appartement des hommes ; n'oublions pas qu'il ne s'agit pas ici d'une simple habitation bourgeoise, mais de la maison d'un riche particulier, répondant à ce que nous appelons aujourd'hui un hôtel : « A cette première partie en est jointe une autre beaucoup plus grande et plus étendue, qui a des péristyles plus larges, dont les quatre portiques sont de pareille

hauteur, si ce n'est que quelquefois les colonnes sont plus hautes à celui qui regarde le midi, et que pour cela on l'appelle péristyle rhodien. Cette partie de la maison a de plus beaux vestibules, et des portes plus magnifiques que l'autre. Les portiques des péristyles sont ornés de stuc et lambrissés de menuiseries. Le long du portique qui regarde le septentrion, on trouve les salles à manger que l'on appelle *Cyzicènes*, et des cabinets de tableaux ; du côté de l'orient sont les bibliothèques ; à l'occident sont des cabinets de conversation, et au midi de grandes salles carrées, si vastes et si spacieuses, qu'elles peuvent contenir aisément quatre tables à trois lits, avec la place qu'il faut pour le service de la table et pour les jeux. C'est dans ces salles que se font les festins des hommes ; parce que chez eux ce n'est point la coutume d'admettre les femmes à leur table. C'est pour cela que ces péristyles sont appelés *Andronitides*, parce que les hommes seuls y habitent sans être importunés par les femmes. »

A propos de ce mot *importunés*, il faut se rappeler que Vitruve était un Romain, et que les Romains n'ont jamais passé pour bien galants. Nous croyons qu'il est plus conforme à l'esprit grec de supposer que c'est pour ne pas importuner leurs femmes que les hommes dînaient à part quand ils invitaient leurs amis, car dans l'ancienne Grèce, comme dans la France moderne, les femmes préféraient le calme et le repos de leur intérieur à la joie souvent un peu bruyante des festins.

« Le caractère le plus saillant des maisons an-

tiques, dit le savant archéologue Ot. Muller, est d'être entièrement fermée et close à l'extérieur (aussi n'avaient-elles qu'un très-petit nombre de fenêtres très-haut placées), et de communiquer librement dans toutes ses parties qui, construites autour d'une cour intérieure et immédiatement accessibles par la cour même, ne recevaient le plus ordinairement de jour que par les portes, quand elles étaient ouvertes, et n'étaient en partie séparées et divisées qu'au moyen de cloisons mobiles en planches, ou de rideaux. »

Une autre particularité à remarquer dans ce que nous connaissons des maisons grecques, c'est le faible besoin que les anciens paraissent avoir eu d'expulser la fumée. Tout ce qui touche au mode de chauffage chez les Grecs est assez obscur. Mais dans toute l'antiquité, on paraît avoir eu l'habitude de chauffer les appartements avec des tuyaux placés dans les murs et sous le plancher.

Sculpture. — L'art en Grèce avait commencé par être impersonnel comme il est toujours à ses débuts. Les types conventionnels que, dans l'origine, les artistes multipliaient à l'unisson, étaient plutôt réglés par des croyances religieuses que par des lois ayant leurs principes dans l'art. Le goût des Hermès avait tellement multiplié ce genre de statues, que chaque ville en possédait une quantité énorme et d'un style parfaitement uniforme. Si le nom d'un artiste venait alors de sortir de l'obscurité, c'était bien moins pour son talent qu'à titre d'inventeur, comme Œudeos,

par exemple, qui le premier avait représenté Minerve assise, ou, plus souvent encore c'était à cause de la popularité du sujet qu'il avait traité, comme pour Anténor qui avait fait les statues d'Harmodius et d'Aristogiton.

On peut citer, comme exemple du style archaïque barbare, une métope de Sélinonte, conservée au musée de Palerme. Le sujet est la fable de Persée et Méduse ; les têtes des personnages sont de face et les pieds sont complétement de profil, incohérence fréquente dans ces temps reculés. Persée détourne la tête pour n'être pas changé en pierre : du sang qui s'échappe de la tête de Méduse se forme le cheval ailé Pégase, que la Gorgone semble vouloir presser contre son sein.

Une chose manquait à l'art hiératique, la vie. A côté de l'art traditionnel, qui se plaisait aux lignes parallèles, cherchait dans les draperies un système de plis régulièrement ajustés, et puisait dans l'élément religieux des types calmes, des allures régulières, et une majesté symbolique, survint un autre élément, celui des gymnases, représenté par le génie dorien.

Les deux grandes branches de la race grecque ont eu une part égale, mais différente, dans la marche progressive de l'art. La poésie épique est l'œuvre des Ioniens. C'est dans les poèmes d'Homère que la Grèce a trouvé les types de beauté radieuse que l'art a enfantés. L'Attique était le foyer de la race ionique, et le nom d'Athènes rappellera toujours des idées de grâce, de bon goût et de perfection. Mais la dure Lacédemone peut aussi revendiquer sa part

dans la civilisation hellénique. En faisant de la Grèce un peuple d'athlètes, les Doriens donnèrent à l'art cet élément robuste, amoureux de la force et de la rectitude, poursuivant son idéal dans une forme solide et bien équilibrée. Ce sont les Doriens qui les premiers ont donné la vie au bronze et fait palpiter la pierre.

C'est donc sous l'influence de deux génies différents et antagonistes que s'est développé l'art grec. Dans l'architecture, ils furent représentés, l'un par l'ordre dorique, viril et fort, l'autre par l'ordre ionique, élégant et gracieux. Les mêmes différences peuvent s'observer dans la sculpture. De ces deux éléments, quel est le plus complétement grec? Il serait difficile de le dire. Cependant, si les savants ont voulu chercher, dans les débuts de l'art grec, une origine asiatique, ce n'est assurément pas aux mâles conceptions du génie dorien qu'ils ont pu trouver des aïeux en Asie. Si entre les vieilles idoles de l'ancienne école dédalienne et les statuettes importées par la Phénicie, on tient à trouver un rapport, il cessera absolument dès que l'élément dorien aura donné sa formule, c'est-à-dire dès la seconde période de l'art, celle qu'on appelle Éginétique.

Corinthe, Sycione, Argos et Sparte, ont eu des écoles florissantes; mais parmi les pays habités par les Doriens, c'est l'île d'Égine qui a mérité de donner son nom à l'art de cette époque.

Égine est une île située entre l'Attique et l'Argolide. Dès la plus haute antiquité, les habitants de l'île d'Égine paraissent avoir été doués de ce goût pour

les arts qui fut partagé plus tard par toute la Grèce. Ils doivent en partie au travail des métaux, où ils excellaient, l'honneur d'avoir introduit dans la sculpture un style supérieur à tout ce qui l'avait précédé. Ils embellirent leur île d'édifices et de temples magnifiques. Il y en avait trois peu éloignés l'un de l'autre : c'étaient ceux d'Apollon, de Diane et de Bacchus ; un peu plus loin il y avait un temple d'Esculape, et un autre dédié à Vénus ; mais le plus célèbre de beaucoup était le temple de Jupiter Panhellénius, dont on retrouve les ruines dans la partie nord-est de l'île, sur l'une des collines qui dominent la mer. C'était un édifice d'ordre dorique, *hexastyle*, c'est-à-dire à six colonnes de face, *périptère*, c'est-à-dire entouré de colonnes qui formaient une galerie tout autour, et *hypœtre*, c'est-à-dire sans toit, ou plutôt à toit ouvert au milieu. Cette disposition était commune dans les temples de Jupiter, qui était un Dieu du ciel. Les Dieux de la terre, comme Cérès, avaient généralement des temples recouverts par un toit.

C'est dans les deux frontons du temple d'Égine, que la sculpture dorienne arrive à son apogée. Les statues qui décoraient ces frontons sont aujourd'hui à la glyptothèque de Munich. Elles représentent les exploits des héros Æacides, ancêtres et protecteurs des Éginètes. Aucun ouvrage de l'art grec ne montre d'une manière aussi fortement prononcée les caractère d'une époque de transition. La convention religieuse s'y combine de la façon la plus étrange avec la recherche d'une réalité absolue. Les têtes sont

archaïques, et les corps sont exprimés avec une vérité saisissante. Les cheveux sont régulièrement bouclés, les barbes pointues. Il reste des traces de couleurs sur les lèvres, les pommettes des joues, et des trous en assez grand nombre indiquent qu'il y avait des ornements métalliques. La face présente un front fuyant, un menton carré et une expression de béatitude naïve et souriante, presque hébétée, qui se reproduit partout la même, dans tous les personnages, soit qu'ils combattent, soit qu'ils meurent. Dans les corps, au contraire, la forme, à part une certaine dureté dans l'accentuation des plans, est bien près de la perfection. On voit que l'artiste est avant tout préoccupé des qualités de vigueur, d'élasticité et d'aplomb qui distinguent les athlètes. On peut donc apercevoir dès le début la différence énorme qui sépare la marche progressive de l'art dans l'antiquité et dans les temps modernes. L'art antique commence par la forme positive, matérielle, géométrique, et n'arrive que plus tard à la beauté et à l'expression. L'art chrétien, au contraire, cherche tout d'abord l'expression, et produit la laideur physique, tant qu'il méconnaît la forme, à laquelle il n'est initié qu'après de longs tâtonnements.

La statue de Pallas, qui occupait le milieu des frontons, est vêtue d'une robe à plis nombreux et symétriques. C'est du reste le caractère de toutes les statues drapées de cette époque. On peut s'en faire une idée en allant au Louvre voir l'autel des Douze Dieux, qui, par le style, se rattache à cette période.

On ne connaît pas le nom du sculpteur qui a fait les marbres d'Égine. L'histoire néanmoins nous a transmis les noms de quelques artistes célèbres, dont les ouvrages datent à peu près de la même époque, et sont même antérieurs aux guerres médiques. Dans tout le cours de la première période, les leçons de Dipœnus et de Scyllis, illustres chefs d'école, les travaux importants et nombreux d'Anthermus et de Bupalus, sculpteurs dont s'enorgueillissait la ville de Chio, et surtout les ouvrages de Canachus de Sycione, avaient fait faire de grands pas à l'art. Canachus avait encore de la sécheresse; mais si nous en jugeons par le parallèle que Cicéron établit entre Caton l'ancien et lui, nous pouvons supposer qu'on admirait dans ses ouvrages un caractère mâle et fier qui distinguait déjà ses œuvres. Quand on entend Cicéron dire que la raideur des figures de Canachus empêche qu'elles ne s'approchent complétement de la vérité, ne semble-t-il pas entendre un moderne blâmer la raideur d'un Mantegna ou d'un Albert Durer?

Il est généralement reconnu aujourd'hui que les statues de l'époque primitive étaient peintes. L'alliance de la forme et de la couleur flatte les instincts naïfs, et dans les époques les plus reculées de l'histoire nous trouvons des fétiches de bois coloriés. Les premières idoles de la Grèce, « étaient, dit Ottfried Muller, lavées, cirées, frottées, vêtues et frisées, ornées de couronnes et de diadèmes, de colliers et de boucles d'oreilles. »

Quand on se souvient que les monuments, au de-

hors comme au dedans, étaient peints de couleurs brillantes, on comprend la nécessité qu'il y avait, pour les sculpteurs qui travaillaient à la décoration d'un édifice, de se mettre à l'unisson du reste. Néanmoins l'examen des bas-reliefs du Parthénon, d'Égine et de Sélinonte n'offre en somme que peu de peinture, et en dehors des nécessités décoratives, il n'est nullement prouvé que, dans la grande époque, les statues fussent systématiquement peintes. Car il ne faut pas confondre la statuaire chryséléphantine, faite avec des matériaux de différentes couleurs, avec la sculpture polychrôme, c'est-à-dire coloriée avec des nuances artificielles. Il est tout naturel que les statues primitives aient été coloriées, mais cette méthode est difficile à admettre quand l'art atteint sa perfection.

« Si la sculpture, dit M. Ch. Blanc, qui façonne ses images en ronde bosse, ajoutait à la vérité palpable des formes la vérité optique des couleurs, elle aurait à la fois trop de ressemblance avec la nature et pas assez; elle serait tout près du mouvement et de la vie, et ne nous montrerait que la mort. La couleur, après un moment d'illusion, ne ferait que rendre plus sensible et plus choquante l'absence de vie, et cette première apparence de réalité deviendrait repoussante quand on la verrait démentie par l'inertie de la matière. Nous en avons un exemple dans les figures de cire : plus elles ressemblent à la nature, plus elles sont hideuses. Dès que le spectateur a reconnu leurs yeux d'agate au regard fixe, leurs cheveux postiches, leurs faux sour-

cils, leurs barbes rapportées, il se sent en présence de fantômes qui lui font horreur, précisément parce qu'il les voit semblables à lui-même. Les ombres impalpables que la peinture vous représente peuvent avoir de la poésie et un charme effrayant : mais ces spectres épais et vides, en qui la vie n'est point et ne fut jamais, n'ont pas même la majesté de la mort. Ils ne sont avec leurs vrais habits et leurs vraies couleurs, que ce qu'il y a de plus horrible à dire, de faux cadavres. »

Les guerres médiques sont l'époque décisive de l'histoire de l'art. Cette lutte fameuse, indépendamment de l'intérêt politique qui s'y rattache, a eu un résultat immense dans tous les travaux de l'esprit. Mais pour les arts plastiques, c'était une question de vie ou de mort. L'Asie renfermait un grand nombre de cités grecques ; mais, situées toutes sur la côte et en relation continuelle avec les Grecs d'Europe, elles avaient toujours conservé une indépendance et une physionomie à part qui eussent été perdues sans ressource si la métropole elle-même fût devenue une province asiatique. La double invasion de l'Attique par les armées de Darius et de Xerxès, avait causé matériellement un mal immense. Tous les temples avaient été renversés, toutes les statues mises en pièces, les habitations particulières incendiées. Comme il arrive toujours dans les grandes guerres d'invasion, la défense avait occasionné presque autant de ravages que l'envahissement, et quand Thémistocle avait élevé les longues murailles, on avait jeté pêle-mêle dans les fondations des chapitaux bri-

sés, des fragments de sculpture, des tronçons de colonnes. Quand après l'enivrement de la victoire on se mit à vouloir tout reconstruire, le peuple avait grandi de cent coudées à ses propres yeux, et ce qui l'avait satisfait la veille n'était plus à la hautenr de ses désirs.

Les beaux-arts répondirent à ce besoin nouveau, et il se forma une école de sculpteurs dont le chef est Phidias. Il serait pourtant injuste d'attribuer uniquement à Phidias la grande révolution qui s'opéra alors dans les arts. Polyclète et bien d'autres artistes fameux sont ses contemporains. Myron devait être à peine de quelques années plus âgé que lui. L'enseignement du dessin à cette époque avait déjà pour base des procédés géométriques rigoureusement appliqués, et l'étude des proportions était poussée aussi loin que possible.

Calamis et Myron, qui viennent immédiatement avant Phidias, et Polyclète, qui est son contemporain, marquent le plus haut point de l'influence dorienne. Calamis acquit une grande célébrité par la manière dont il rendit les chevaux. Il fut très-remarqué, parce qu'il fut un des premiers, et le premier peut-être qui s'attacha à traduire la vie par les formes. Myron ajouta encore aux qualités de son prédécesseur, et parvint tellement à exprimer la vie, que toute la Grèce poussa des cris d'admiration. Dans l'Anthologie on a recueilli plusieurs épigrammes sur sa fameuse vache : « Berger, conduis plus loin ton troupeau, car la vache de Myron pourrait se mêler avec tes génisses. » — « Myron ne l'a pas moulée : le temps l'avait changée

en métal et Myron à fait croire qu'elle était son ouvrage. » — « Si ses mamelles ne contiennent point de lait, c'est la faute de l'airain ; ô Myron ! ce n'est point ta faute. » On peut voir dans la nature même des éloges que les Grecs donnaient aux ouvrages de Myron, que l'art à cette époque était dans une voie complétement réaliste. Il n'est malheureusement rien resté des animaux de Myron, mais on possède plusieurs copies de son fameux discobole. Myron l'a représenté dans un mouvement vrai, mais sans s'inquiéter du bon ou du mauvais effet optique que cette attitude rendrait permanent. Aussi voilà ce qu'en dit Quintilien : « Qu'y a-t-il de plus contrefait et de plus peiné que ce joueur de palet de Myron? Cependant si on s'avisait de blâmer cette posture comme peu naturelle, ne montrerait-on pas de l'ignorance en reprenant justement ce qui fait la singularité de l'ouvrage et tout son prix ? »

Quintilien résume ainsi la marche des écoles doriennes : « Callon et Égésias travaillaient durement et dans le goût toscan ; Calamis vint et corrigea cette raideur originaire ; Myron donna ensuite plus de souplesse et de naturel à ses productions, mais ce fut surtout dans les ouvrages de Polyclète que l'on put reconnaître la régularité et l'agrément. » Par le mot régularité, il est probable que Quintilien entendait la juste proportion et la précision extrême dans l'imitation des mouvements.

Polyclète fit une statue qu'on appela le Canon ou la Règle, tant elle était correcte et sévère et tant les lois de la mécanique osseuse et musculaire et des

proportions y étaient observées. C'était le portrait d'un homme debout et armé d'une lance : les jeunes artistes s'en servaient pour connaître les proportions qui expriment le mieux l'homme pourvu de la jeunesse, de la force et de la santé. Polyclète avait fait aussi un jeune homme ceignant sa tête, statue que l'on acheta un très-grand prix, un athlète se frottant avec un strigile, un joueur d'osselets, deux jeunes filles portant des corbeilles. Polyclète est contemporain de Phidias, et si nous en avons parlé d'abord, c'est qu'il se rattache à l'école dorienne par ses principes, tandis que Phidias, qui est le chef de l'école attique, était un novateur. On disait que Polyclète imitait mieux les hommes, mais que Phidias était plus fort pour représenter les Dieux.

Athénien par le sang, mais dorien par l'éducation, Phidias mit sa science au service d'un idéal divin, sut équilibrer la pensée avec la forme et allier les aspirations religieuses de l'Attique à l'expression réelle et robuste des écoles doriennes.

Phidias (498-431 av. J.-C.), sculpteur Athénien, est un des personnages de l'antiquité dont la réputation s'est maintenue avec le plus d'éclat. Son premier ouvrage important paraît avoir été une statue de Minerve qu'il fit pour les Platéens. Elle fut élevée, dit-on, avec le produit des dépouilles enlevées aux Perses à Marathon, mais il est probable que ce ne fut qu'après les victoires de Salamine et de Platée, car si Xerxès l'eût trouvée debout, il n'eût pas manqué de la détruire.

La Minerve Poliade (ou protectrice de la ville),

élevée dans l'acropole d'Athènes, dut suivre d'assez près celle de Platée. Placée sur le rocher de l'Acropole, élevé lui-même de quatre cents pieds, vêtue de la tunique et du péplum, elle avait le bras droit appuyé sur sa lance, le gauche tendait en avant son bouclier. Quand le navigateur approchait du cap Sunium, à cinq lieues d'Athènes, il apercevait de loin la pointe de sa lance et l'aigrette de son casque.

Les hordes d'Alaric furent, dit-on, épouvantées par le colosse, et un des derniers païens, Zozime, raconte que la Déesse terrifia les barbares du plus loin qu'ils l'aperçurent et préserva ainsi la ville. D'après les calculs de M. Beulé, la statue devait s'élever à soixante-quinze pieds au-dessus du sol, en y comprenant le piédestal. Sur les médailles qui la représentent elle paraît d'un tiers plus haute que le Parthénon. Phidias était architecte en même temps que sculpteur. On ne peut douter de ses connaissances sous ce rapport quand on voit que Périclès lui confia la direction de tous les travaux entrepris par le peuple. Le nom de Phidias est inséparable de l'Acropole d'Athènes. C'est l'acropole qui portait la grande Minerve de bronze, et c'est au centre de l'Acropole que s'élevait le Parthénon, temple dédié à Minerve, et qui renfermait une autre statue de la Déesse, également par Phidias : mais celle-ci n'était plus en bronze, elle était en ivoire et en or. Phidias avait en outre décoré tout l'édifice avec des statues et des bas-reliefs exécutés sous sa direction. Mais nous avons décrit tous ces monuments à propos de l'Acropole, et nous n'avons pas à y revenir.

Tout le monde connaît de réputation le Jupiter olympien de Phidias : il était placé dans le temple d'Olympie, dont il occupait la hauteur entière, en sorte que suivant l'expression de Strabon, il n'aurait pas pu se lever sans emporter la toiture. Le Jupiter olympien était regardé comme un chef-d'œuvre de l'art antique. Le Dieu, fait d'or et d'ivoire, était assis sur son trône ; il tenait un sceptre de la main gauche et dans la main droite une Victoire. Le trône sur lequel il reposait était orné de bas-reliefs. Quand Phidias eut fini son chef-d'œuvre, il invoqua le Dieu pour savoir s'il était content, et Jupiter, pour montrer sa satisfaction, lança sa foudre qui vint frapper le pavé du temple. On disait que la beauté de cette figure avait ranimé la piété des peuples.

La sculpture grecque, qui, dans l'expression des types divins, a cherché à exprimer la placidité et la permanence du caractère, se préoccupa dans les statues purement humaines d'exprimer le changement qu'impriment aux formes les mouvements du corps et les passions de l'âme. L'importance des gymnases avait fait multiplier les statues d'athlètes : parmi celles qui nous sont restées, le discobole de Naucydes d'Argos et celui de Myron, pouvaient plus que toute autre servir aux démonstrations du professeur dans le gymnase. Le premier est en arrêt et se prépare à lancer le disque, celui de Myron est en action et en train de le lancer vers le but. Le fameux groupe des *lutteurs de Florence*, dont on voit fréquemment des copies dans nos jardins publics, représente deux jeunes pancratiastes renversés l'un sur

l'autre. En général pourtant, les mouvements violents sont rares dans les statues grecques. C'est presque toujours lorsqu'ils se préparent aux exercices que les athlètes sont représentés. C'est surtout par les bas-reliefs, les pierres gravées et les peintures de vases que nous pouvons nous faire une idée des exercices du gymnase.

Quand la guerre du Péloponèse fut terminée, on vit apparaître un nouveau style, qui, dans la sculpture, fut surtout représenté par Scopas et Praxitèle. Scopas emprunta presque tous ses sujets au cycle de Bacchus et de Vénus : ce fut lui aussi qui fixa le type de ces divinités marines qui forment le cortége habituel de Neptune et d'Amphitrite. Scopas travaillait plus volontiers le marbre que l'airain, dont l'aspect sévère eût été moins convenable pour le genre de composition qu'il aimait. Il avait fait aussi une très-célèbre statue d'Apollon Citharède, dont on admirait l'expression profondément empreinte d'enthousiasme et d'élan. Cette statue d'Apollon fut consacrée par Auguste à son Dieu protecteur, ce qui fait que nous la voyons figurer sur des monnaies romaines. Un groupe de Divinités marines conduisant Achille vers l'île de Lemnos passait dans l'antiquité pour le chef-d'œuvre de Scopas.

Les antiquaires attribuent à Scopas ou à Praxitèle le célèbre groupe des Niobides. On n'est pas certain, il est vrai, que les statues qui sont maintenant au musée de Florence soient celles dont il est question dans l'antiquité ; mais même en admettant, comme cela paraît probable, que nous n'avons que

les copies d'originaux fameux, on peut néanmoins voir que l'expression devenait la partie importante de l'art. La forme pleine de noblesse et de grandeur des visages trahit la douleur, mais sans que les traits soient défigurés.

A cette tendance à traduire les passions de l'âme dans la statuaire, il s'en joint une autre dont Praxitèle est le plus illustre représentant. Praxitèle vivait 336 ans avant Jésus-Christ. A cette époque, les goûts et les mœurs de l'Orient commençaient à s'impatroniser en Grèce, et l'art cherchait plutôt à traduire la grâce et l'élégance que l'énergie athlétique de la période précédente. Ce fut Praxitèle qui commença à représenter Cupidon sous la forme d'un enfant plein de gentillesse, et qui, dans le type de Vénus, substitua à la majesté de la puissance divine une recherche et une coquetterie dans les formes qui en transformèrent le type primitif. Praxitèle fit beaucoup de figures de divinités, mais rarement des héros et des athlètes.

A mesure qu'on se rapproche de la période macédonienne, la statuaire se préoccupe davantage d'exprimer les sentiments de l'âme sur la figure humaine : en même temps la recherche de la grâce dans les formes tend à se substituer à la recherche de la force. Quand on arrive à Alexandre, les statues d'athlètes deviennent rares : la nouvelle organisation politique demandait autre chose à l'art, et les portraits idéalisés de grands personnages deviennent de plus en plus nombreux. Cependant l'artiste qui fit le mieux les portraits d'Alexandre, Lysippe,

était un sculpteur d'athlètes. Il cherchait à continuer les traditions de Polyclète et de l'école dorienne, et ce fut lui qui fixa le type d'Hercule. Mais il faut bien qu'Hercule représente une force idéale, divine, et que cette manière de concevoir la force et de l'exprimer par l'art n'emprunte presque rien de la réalité. C'est Mercure, le patron des gymnases, qui représente le mieux dans la statuaire le type de l'athlète : de tous les Dieux, c'est peut-être le plus humain. Des lutteurs pouvaient admirer sa structure en se comparant à lui ; mais en admirant Hercule toute comparaison devenait impossible : sa force est trop au-dessus de l'humanité. Ainsi Lysippe, malgré son goût pour la force musculaire et les traditions de l'école dorienne, arrivait à subordonner de plus en plus la réalité à l'idéal.

Sous les successeurs d'Alexandre il se forma des écoles dans les différentes villes de la Grèce et de l'Asie mineure, mais après la conquête romaine, l'Italie absorba la plus grande partie des productions de l'art. Jusqu'aux princes syriens, il s'est encore produit des chefs-d'œuvre, mais on ignore la date de la plupart des statues que nous connaissons. On connaît du moins le nom de quelques-uns de leurs auteurs. C'est à Agasias d'Éphèse qu'on doit la belle statue du Louvre connue sous le nom de *gladiateur Borghèse* ; la *Vénus de Médicis* est due à Cléomène.

Arrêtons-nous un moment sur le fameux groupe du *Laocoon*, dû à Agésander, et à ses fils Athénodore et Polydore, sculpteurs de Rhodes. « De même, dit Winckelmann, que la mer demeure calme dans ses profon-

deurs, quelque agitée que puisse être sa surface, ainsi dans les figures grecques, au milieu même des passions, l'expression annonce encore une âme grande et rassise. Une telle âme est peinte sur le visage du Laocoon, au milieu des souffrances les plus cruelles; la douleur qui se découvre dans tous les tendons et les muscles, et que la contraction pénible d'une partie de son corps nous fait presque partager, n'est mêlée d'aucune expression de rage sur les traits ou dans l'attitude entière. On n'entend point ici cet effroyable cri du Laocoon de Virgile; l'ouverture de la bouche ne permet pas de le supposer, elle indique plutôt un soupir d'angoisse étouffée. La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont réparties en forces égales dans toute la construction de la figure et sont pour ainsi dire balancées. Exprimer une si grande âme, c'est faire bien plus que de peindre seulement la belle nature. L'artiste a dû sentir en lui-même cette force d'esprit dont son marbre porte l'empreinte; la Grèce vit plus d'une fois le philosophe et l'artiste réunis dans la même personne; elle eut plus d'un Métrodore. La philosophie, chez elle, tendait la main à l'art, et donnait aux corps de sa création des âmes supérieures. »

On a bien souvent comparé le Laocoon des sculpteurs rhodiens à celui du poëte latin :

« Tout fuit épouvanté. Le couple monstrueux
Marche droit au grand-prêtre, et leur corps tortueux
D'abord vers ses deux fils en orbe se déploie,
Dans un cercle écaillé saisit sa faible proie,

La ronge de ses dents, l'étouffe de ses plis.
Les armes à la main, au secours de ses fils,
Le père accourt : tous deux à son tour le saisissent,
D'épouvantables nœuds tout entier l'investissent.
Deux fois par le milieu leurs plis l'ont embrassé,
Par deux fois sur son cou leur corps s'est enlacé ;
Ils redoublent leurs nœuds, et leur superbe crête
Dépasse encor son front et domine sa tête.
Lui, dégouttant de sang, souillé de noirs poisons,
Qui du bandeau sacré profanent les festons,
Roidissant ses deux bras contre ces nœuds terribles,
Exhale sa douleur en hurlements horribles. »

(*Énéide*, trad. de Delille.)

Nous avons exposé la marche de la sculpture antique dans les types divins, dans la réalité des formes athlétiques et dans l'expression des sentiments de l'âme : les derniers chefs-d'œuvre qu'elle a produits ont été des portraits.

Portraits. — On raconte que la fille du potier, Dibutade, au moment de quitter son fiancé, traça son portrait sur la muraille, en suivant avec du charbon les contours que formait l'ombre projetée par une lampe. Le père de la jeune fille,qui était potier, remplit le contour d'argile qu'il fit cuire pour conserver l'image. Telle fut, suivant les Grecs, l'origine du portrait. Ce qui est certain, c'est que l'usage de reproduire l'image des personnages connus ne s'introduisit en Grèce qu'assez tard. Un demi-siècle environ avant les guerres médiques, on commença à élever des statues aux athlètes vainqueurs dans les jeux olympiques. Mais pendant bien longtemps, ces

statues rappelaient le nom du vainqueur sans repro duire pour cela son image. On le reconnaissait seulement par l'attitude ou par quelqu'attribut, comme pour les statues des Dieux et des héros. Cependant, ceux qui avaient vaincu trois fois avaient droit à des statues *iconiques*, c'est-à-dire à leur ressemblance et d'après nature.

Les plus anciennes statues honorifiques qui soient mentionnées dans l'histoire, en dehors des athlètes victorieux, sont celles de Cléobis et Biton, modèles de piété filiale, et celles d'Harmodius et Aristogiton, vengeurs de la liberté. Ces statues étaient élevées aux frais de la nation; mais comme il était permis aux particuliers de mettre dans un temple ou sur la voie publique les statues de leurs parents ou des citoyens dont la mémoire leur était chère, elles se multiplièrent prodigieusement. Au reste, elles étaient toujours placées sous la protection de quelque Divinité, et dès lors, on n'eut pu les dégrader sans encourir le reproche d'impiété, car c'était toujours avec une pensée religieuse qu'on rendait cet hommage à la mémoire des personnes. On sait que les Grecs honoraient la beauté à l'égal du mérite; c'est pour cela que le roi de Sparte Agésilas ne permit pas qu'on fit son portrait; il était boiteux, et ne trouvait pas digne de son pays qu'une infirmité fut représentée sur la place publique.

A partir d'Alexandre, il y eut un changement dans les mœurs. Les idées orientales commencèrent à prendre le dessus, et les sentiments républicains s'effacèrent devant les habitudes monarchiques im-

portées d'Asie. Alexandre ne se contentait pas d'être placé sous l'invocation d'un Dieu, il voulait être Dieu lui-même, et les artistes le représentèrent avec les cornes de Jupiter Ammon dont il lui plaisait qu'on le crut descendu. Il y a au Musée du Louvre un très-beau buste d'Alexandre, qui n'a pas ces insignes. Il y eut, en effet, à partir de ce moment, deux sortes de portraits; l'un intime, cherchant à reproduire les traits du personnage dans ce qu'il avait d'individuel, et l'autre typique, cherchant à caractériser, par la tournure ou les attributs, ce qui le plaçait au-dessus des autres hommes. Tous les rois grecs de l'Orient se firent faire avec les attributs divins, Démétrius Poliorcètes en Neptune, Séleucus Ier, avec les cornes de taureau, Lysimaque avec les attributs d'Hercule.

Les rois Macédoniens qui vinrent après Alexandre ont multiplié leurs portraits dans des proportions incroyables. Pourtant on peut remarquer, en parcourant les galeries de statues antiques, qu'on n'y voit jamais les images des Ptolémées, des Séleucides, des princes de Pergame ou de Cappadoce : le portrait de ces rois nous a été transmis par les monnaies, mais non par les statues, tandis que les images des grands hommes de la période républicaine, qu'on a représentés beaucoup moins de leurs vivants, ne sont pas très-rares dans nos musées. La raison en est que ces rois, qui vivaient toujours en guerre les uns contre les autres, détruisaient avec frénésie les images de ceux qu'ils avaient vaincu. Ensuite les Romains conservèrent et firent reproduire en grand nombre les

images des philosophes, des orateurs et des grands citoyens de la Grèce républicaine, pour les placer dans leurs villas, tandis qu'ils se souciaient fort peu des rois de Syrie ou d'Asie-Mineure.

La plupart des portraits étaient exécutés en bronze, et le bronze est trop facile à fondre pour résister aux guerres et aux révolutions. Il existe bien peu de portraits grecs, exécutés en marbre, et ceux que nous avons sont des imitations de l'époque romaine. L'usage existait en Grèce de placer dans les bibliothèques les bustes des écrivains, des philosophes, des sages : c'est encore une cause qui obligeait à en multiplier les copies, car les bibliothèques étaient fort nombreuses. C'est à cela que nous devons d'avoir les portraits de Socrate, Platon, Aristote, Zénon, Épicure, Sophocle, Euripide, Ménandre, Démosthène, Hérodote, Thucydide, etc. Toutefois la ressemblance n'est pas toujours absolument certaine, au moins pour les plus anciens : car les artistes grecs avaient l'habitude, quand ils ne connaissaient pas les traits de quelqu'un qu'ils voulaient représenter, de reconstituer un type d'après le caractère connu du personnage. C'est ainsi que le buste d'Homère, qui est un chef-d'œuvre comme sculpture, est absolument imaginaire comme portrait.

L'idée de représenter un buste, c'est-à-dire l'image d'un personnage jusqu'à la poitrine seulement, est extrêmement ancienne en Grèce. Il semble même probable qu'on a fait des demi-figures avant de faire des figures entières. Cet usage vient des

Hermès, sortes de poteaux à quatre faces sur lesquels on plaçait la tête des Divinités, à une époque où la sculpture était encore dans un état complet de barbarie. Dans l'orfèvrerie, la céramique, et les industries artistes qui ne travaillent qu'en petites dimensions, ont mis souvent le masque d'une divinité. L'architecture elle-même adopta l'usage des médaillons pour orner les murailles. Mais l'usage de faire des bustes comme portraits ne remonte guère au-delà d'Alexandre, et ceux qui représentent des personnages existant antérieurement ont été faits depuis.

Il était d'usage chez les Étrusques, de représenter les ancêtres par des masques de cire que l'on conservait dans des armoires placées autour de la pièce principale de la maison. Cet usage se transmit aux Romains, dont toute la civilisation est empruntée des Étrusques. Dans les grandes familles romaines, on avait de la sorte une galerie de portraits de famille, et chacun ne manquait pas, selon sa prétention aristocratique, de faire figurer parmi ses ancêtres Romulus, Énée ou Numa Pompilius.

Appius Claudius consacra, dans le temple de Bellone, les images de ses ancêtres figurées sur des boucliers. Cet exemple fut fréquemment imité depuis. Les images en cire des ancêtres, les figures funéraires en terre cuite, et les Canopes, ou vases à tête humaine, constituent vraisemblablement les origines du portrait en Italie. Les Romains paraissent avoir élevé très-anciennement des statues de bronze, qui devinrent extrêmement nombreuses vers la fin de la

République. Elles encombraient tellement le forum que les censeurs Cornélius Scipion et Popilius firent enlever toutes celles qui n'avaient pas été élevées par ordre du peuple et du Sénat. Néanmoins les portraits des personnages du temps de la République ne sont pas très-communs dans nos musées. La raison en est qu'elles étaient presque toujours faites en bronze et que la plupart ont été fondues.

Sous l'Empire, la quantité de statues devint vraiment innombrable. Les images impériales se trouvaient partout, et il n'y avait pas un municipe où l'on ne vît sur la place publique des statues élevées à des particuliers. C'est par suite de la multiplicité prodigieuse des statues impériales que, malgré les destructions, nos galeries d'Europe possèdent la série complète des empereurs Romains. Il faut toujours distinguer les portraits intimes et les portraits divinisés. Les premiers seuls présentent toute la fidélité dont l'art est susceptible. Dans les portraits divinisés, le personnage est représenté avec les attributs de la Divinité avec laquelle on l'identifie.

Sous la décadence, on imagina de faire des portraits divinisés dont le corps était terminé, mais dont la tête était à peine dégrossie. De cette façon, on n'avait plus à travailler qu'à la tête quand la statue était vendue. C'est après les Antonins que la décadence se fait sentir dans le portrait. « La chevelure, dit O. Muller, est péniblement travaillée et évidée avec le trépan ; les paupières s'ajustent comme des lanières ; la bouche est serrée ; les plis principaux autour des yeux et de la bouche sont très-marqués.»

On imagina aussi de placer sur les têtes de femmes des perruques mobiles en marbre, qu'on enlevait et changeait à volonté, de telle sorte qu'on pût faire suivre à la statue les variations de la mode. Après Constantin, les portraits deviennent absolument mauvais, et comme il est de plus en plus difficile de reconnaître la personne représentée, l'usage cesse à peu près d'en faire.

Glyptique. — La glyptique est l'art de graver des images sur des pierres dures : on appelle *intailles* les pierres gravées en creux, et *camées* les pierres gravées en relief. Les plus anciens peuples ont connu la glyptique ; nous avons parlé plus haut des cachets babyloniens. Pline prétend que les anneaux n'étaient pas connus du temps de la guerre de Troie, mais Plutarque avance le contraire, et il paraît que les Athéniens étaient de son avis, puisque Polygnote avait représenté Ulysse avec son anneau. Théodore de Samos est le premier graveur dont le nom soit connu : il avait gravé en 740 avant J.-C. cette fameuse émeraude que Polycrate jeta dans la mer et qui est si célèbre sous le nom d'anneau de Polycrate.

Les graveurs anciens se préoccupaient beaucoup de choisir des pierres différentes suivant les sujets qu'ils voulaient traiter. Ainsi, Marsyas écorché par Apollon était en jaspe rouge, Proserpine se gravait sur une pierre noire, Neptune sur l'aigue marine, etc. La gravure en pierres fines a suivi naturellement la même marche que la sculpture, à laquelle elle se

rattache. Polyclète de Sycione passe pour avoir gravé des pierres fines. Mais Pyrgotèles, le graveur d'Alexandre le Grand, est considéré comme celui qui a porté le plus haut cet art, qui arriva à son apogée vers cette époque.

Chez les Étrusques, les cornalines et autres pierres dures sont souvent taillées en scarabées, à l'imitation des scarabées égyptiens. Dans les bagues, on conservait quelquefois aux pierres précieuses, et même aux opales et aux agates, leur forme brute, ou bien on se contentait de les polir. Les camées ne paraissent pas avoir été en usage chez les Étrusques comme ils l'ont été depuis chez les Romains. L'usage des camées passe pour avoir été importé d'Orient à l'époque des Séleucides. Il y avait des bagues qui servaient de bijoux, d'autres de cachet. Quand on trouve une bague antique ornée de deux mains jointes, ou des figures de l'Amour et Psyché, on suppose que c'était une bague nuptiale. Si au contraire on y trouve des chars, ou des animaux féroces, on pense qu'elle a appartenu à un athlète.

On a fait d'admirables camées du temps d'Auguste. Le graveur Dioscorides fut pour cet empereur ce que Pyrgotèles avait été pour Alexandre. On connaît plusieurs pierres gravées qui lui sont attribuées : un Mercure voyageur, avec le pétase et le caducée, un Diomède enlevant le Palladium, un Persée regardant la tête de Méduse. Outre les intailles et les camées, on conserve dans les collections des coupes de pierres précieuses dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre comme gravure.

Comme travail du verre, nous citerons le vase Barberini ou vase de Portland. Le vase Barberini a été trouvé sous le pontificat d'Urbain VIII (Maffei Barberini), c'est-à-dire au commencement du XVIIe siècle, dans un sarcophage qui a passé longtemps pour être le tombeau d'Alexandre Sévère. Acquis à la fin du dernier siècle par la duchesse de Portland, il a été donné par son propriétaire au musée Britannique, où il est aujourd'hui. Les figures représentent Thétis et Pélée : le dessin est d'une pureté admirable et probablement d'un travail grec. Mais la forme du vase est romaine. On en a conclu qu'il devait être l'ouvrage d'un Grec travaillant pour des Romains. C'est une vitrification dont le fond est bleu avec des bas-reliefs en pâte de verre d'un blanc mat.

Visite au cabinet des médailles. — Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale renferme une magnifique collection de pierres gravées antiques. Parmi les intailles les plus célèbres, nous citerons un *Apollon tenant son arc à la main*, une *Nymphe surprise au bain par Pan*, un *Bacchus* couronné de pampres, avec des ailes de mouche qui figurent une barbe, un *Taureau Dionysiaque,* qui marche sur un thyrse, et qui a le corps ceint d'une guirlande de lierre, un *Faune dansant* et un *Faune assis*, un *Bellérophon monté sur Pégase,* et un *Achille Citharède* qui chante en s'accompagnant sur la lyre. On regarde cette dernière intaille comme une imitation sur pierre d'une peinture de Pamphile, le maître d'Apelles.

Aucune collection de l'Europe n'est plus riche que

la nôtre en camées antiques. Parmi les grands chefs-d'œuvre qu'elle renferme, il y a un *Jupiter debout* avec l'aigle à ses pieds. Comme l'aigle est l'attribut de saint Jean l'évangéliste, on a cru au moyen âge que ce camée représentait saint Jean, et le roi Charles V, après lui avoir fait faire une magnifique monture, en avait fait don à la cathédrale de Chartres où il est resté jusqu'à la Révolution. Il en est de même d'un camée qui représente la querelle de *Minerve et Neptune* au sujet d'Athènes. Un arbre sépare les deux divinités et un serpent est aux pieds de Minerve. Cette scène avait été prise pour un Adam et Ève, et le camée a été conservé pendant des siècles dans une église, avant d'entrer au cabinet des médailles. Mais le plus fameux de nos camées est celui qui est connu sous le nom de *Camée de la Sainte-Chapelle*, et qui représente l'*Apothéose d'Auguste*. C'est le plus grand camée connu, et certainement un des plus beaux : on y voit toute la famille des Césars. Les morts sont dans le ciel et les vivants sont groupés autour de Tibère. Saint Louis avait acquis de l'empereur d'Orient ce précieux camée, qui passait pour une relique représentant le *Triomphe de Joseph en Égypte*. Le pieux roi déposa son joyau dans le trésor de la Sainte-Chapelle, et la vénération qu'on y attachait fut telle, que le Saint-Père désira le voir, et on envoya le camée à Rome, d'où il revint pour être réintégré à la Sainte-Chapelle. Ce n'est qu'au XVII[e] siècle qu'on reconnut par les médailles les portraits de tous les personnages représentés, et qu'on restitua au camée d'Auguste son véritable titre. C'est à des mé-

prises de ce genre qu'on doit la conservation de monuments antiques très-précieux qui, au moyen-âge, ont été respectés à cause de l'idée de sainteté qu'on y attachait.

Nous citerons encore au cabinet des médailles, un autre portrait d'Auguste, qui vient du trésor de Saint-Denis, où il faisait partie de la décoration d'un reliquaire contenant le chef de Saint-Hilaire. L'*Apothéose de Germanicus*, un des camées les plus importants de la collection de France, vient du trésor de l'abbaye de Saint-Èvre de Toul : Germanicus monte au ciel porté par un aigle qui tient une palme, et une Victoire ailée lui pose une couronne de lauriers sur le front.

La collection de France n'est pas moins riche par ses coupes que par ses camées.

Le vase nommé *Coupe de Ptolémée*, ou bien *Vase de Mithridate*, ou encore *Vase de Saint-Denis*, est le plus célèbre des vases antiques de matière précieuse. Les attributs bachiques prodigués sur ce vase ont fait présumer qu'il avait appartenu à Ptolémée XI, frère et mari de Cléopâtre, dont le surnom était Dionysos ou Bacchus ; de là vient son nom de *Coupe de Ptolémée*. On l'appelle aussi *Vase de Mithridate* parce que sa beauté a fait penser qu'il avait appartenu à Mithridate, qui possédait la plus belle collection de vases de matières précieuses dont il soit fait mention dans l'antiquité. Quant à son nom de vase de Saint-Denis, il vient, soit de ce que le nom grec de Bacchus, Dionysos, est aussi celui de saint Denis, soit de ce qu'il faisait partie du trésor de l'abbaye de

Saint-Denis, qui l'avait reçu en don d'un roi de France de la race Carlovingienne. Comme le sens des mythes païens était absolument oublié au moyen âge, cette coupe bachique fut considérée comme un objet sacré, et on lui donna une destination solennelle : c'est là que les reines de France buvaient l'ablution, après la communion, le jour de leur couronnement dans l'abbaye de Saint-Denis. La coupe resta dans l'abbaye jusqu'à la Révolution, où elle fut transportée au cabinet des médailles par un décret de l'Assemblée nationale (1790). Le 16 février 1804, elle fut volée, en même temps que le *grand camée* et d'autres pièces des plus précieuses : les voleurs furent arrêtés en Hollande et la coupe retrouvée. Mais le pied d'or qui soutenait le vase avait été fondu, et nous ne connaissons sa forme que par les gravures antérieures à cet événement. C'est moins la dimension et la beauté de ce morceau d'agate qui en font la valeur, que le travail exquis des sculptures qui le décorent, l'élégance de sa forme et la merveilleuse conservation de ses anses délicates à travers tant de siècles. L'inscription gravée sur le piédestal portait : « O Christ, Karl III de ce nom sur le trône des Francs, t'a consacré ce vase ! » Un trapèzophore (sorte de buffet antique chargé de vases), porté par deux sphinx et abrité sous un grand voile attaché à deux arbres autour desquels s'enlace une vigne, des masques scéniques de Pan, de Bacchus, une statuette de Cérès tenant deux flambeaux, un masque de Silène, une ciste mystique d'où sort le serpent bachique, une panthère, animal consacré à

Bacchus, qui boit le vin resté au fond d'une coupe, et divers attributs se rattachant tous aux mystères de Bacchus et de Cérès sont représentés sur la coupe.

Le cabinet des médailles de Paris ne possède pas de pièces en verre aussi complètes que le vase Barberini dont nous avons parlé. Néanmoins on peut y voir à quel degré de perfection le travail du verre était poussé dans l'antiquité. Parmi les fragments de vases en pâte de verre que renferme notre collection, il y en a un dont le sujet représente Persée délivrant Andromède, qui serait le digne pendant du vase de Portland, s'il était entier. Les figures, d'un travail exquis, se détachent également en blanc sur un fond bleu.

Monnaies. — Le premier usage qu'on fit du métal pour servir dans le commerce, comme moyen d'échange, fut de le donner au poids. Ces premières pièces étaient informes ; on y imprima ensuite une marque qui en indiquait la valeur. Selon les auteurs anciens, l'invention du monnayage est dû à Phidon, roi d'Argos. Les plus anciennes monnaies étaient fondues, ce n'est que plus tard que l'usage est venu de les frapper au marteau. Pour les types on se contenta longtemps des emblèmes les plus simples, tels qu'une tortue grossièrement tracée, comme sur les monnaies d'Égine, des abeilles sur celles d'Éphèse, etc. ; mais l'usage prévalut bientôt de graver sur les monnaies l'image des divinités, et la gravure des monnaies créa des chefs-d'œuvre comme la sculpture. Les monnaies se portaient souvent comme joyaux ; de là vient qu'on en trouve tant qui sont

percées par les bords. Quelquefois aussi elles étaient considérées comme talismans, à cause des divinités dont elles présentaient l'image. Les très-anciennes monnaies n'ont d'emblèmes que d'un côté, et sur le revers on remarque un creux qui servait à fixer la médaille.

Le type des monnaies ou médailles, car les médailles antiques étaient toutes des monnaies, a commencé par présenter des figures entières ou des objets inanimés : ce n'est que plus tard qu'on y a placé des têtes, qui figuraient la divinité protectrice de la ville, ou l'image d'un héros. Au reste, les types des monnaies grecques sont extrêmement variés. Pallas avec la chouette figure sur les monnaies d'Athènes, un bouclier sur celles de Cyrène, une rose sur celles de Rhodes. Les médailles des villes grecques de la Sicile sont considérées comme les plus belles monnaies qu'on ait faites.

Le goût qui s'introduisit de reproduire sur les monnaies le souvenir des victoires remportées, la célébration des jeux en l'honneur des dieux, des sujets mythologiques et une multitude d'allusions ingénieuses à toutes sortes d'idées, donne aux monnaies antiques une singulière variété. C'est à partir d'Alexandre que commença l'usage de placer le portrait du roi sur les monnaies. Celles d'Alexandre et de ses successeurs se font admirer par la perfection du dessin et de l'exécution.

Les premières monnaies romaines furent aussi extrêmement grossières. Mais à partir de la conquête de la Grèce, les types s'améliorèrent comme tout le

reste, et plusieurs monnaies de l'époque impériale sont remarquablement belles. On fit sous l'empire de très-grandes médailles, qu'on appelle médaillons : les empereurs les donnaient comme présent à leurs amis. Il y en avait aussi qui servaient d'ornements aux enseignes militaires auxquelles on les suspendait. Le travail en est quelquefois très-remarquable et la scène représentée se rattache très souvent à l'histoire primitive de Rome : le combat des Romains et des Sabins après l'enlèvement des Sabines et Hersilie se jetant entre Tatius et Romulus, la défense du pont par Horatius Coclès, l'arrivée d'Esculape à Rome, etc.

La décadence de la gravure en médailles commence aussitôt après les Antonins, et marche vers la barbarie avec une surprenante rapidité. Les bustes perdent subitement tout relief, le dessin devient incorrect. A partir de Constantin, les personnages ne peuvent plus être distingués qu'au moyen d'inscriptions et quand on arrive à Théodose, la grossièreté du travail montre une barbarie complète et absolument irrémédiable.

Peinture. — Nous ne connaissons malheureusement rien de la peinture décorative des Grecs ; mais si nous en croyons les auteurs anciens, elle atteignit une perfection égale à celle de la sculpture, dont elle se rapprochait d'ailleurs beaucoup par la manière de concevoir les sujets. Polygnote de Thasos, qui acquit les droits de citoyen d'Athènes et fut l'ami de Cimon, comme Phidias devait l'être de Périclès, est le pre-

mier peintre dont les anciens aient admiré les productions. Les grandes compositions de cet artiste étaient peintes sur des tablettes en bois et la disposition était réglée d'après les convenances architectoniques, car ces peintures ont toujours un caractère monumental. Il avait décoré le Pœcile d'Athènes, le temple de Delphes, le temple de Minerve à Platée, etc. Il avait une connaissance profonde des mythes religieux, et son dessin sévère se faisait remarquer par la noblesse qu'il donnait à ses figures mythologiques. Ce grand artiste refusa d'être payé pour ses peintures du Pœcile. Les Amphictyons, qui étaient les États généraux de la Grèce, ordonnèrent, pour répondre à sa générosité, qu'il aurait partout son logement gratis.

Polygnote vivait 436 ans avant Jésus-Christ. Parmi ses contemporains, les peintres les plus célèbres furent Micon, et Panœnus, le frère de Phidias. La décoration du Pœcile est due à ces artistes : on y voyait représentées, la guerre contre les Perses, la prise de Troie peinte par Polygnote, et le combat des Athéniens et des Amazones peint par Micon. Ces peintures, remarquables par le dessin, montraient encore l'enfance de l'art sous le rapport du coloris ; ce fut Apollodore qui le premier s'occupa de cette partie de l'art. « Apollodore, dit Pline, ouvrit les portes de l'art et Zeuxis y entra. » Le perfectionnement qu'Apollodore avait apporté dans la peinture et où Zeuxis le surpassa, était relatif au coloris. Au reste, leur rivalité les honora, et Apollodore, reconnaissant publiquement la supériorité de son jeune rival, composa un

vers où il disait : « Zeuxis m'a dérobé l'art : il l'emporte avec lui. » Apollodore est le premier qui ait imité ses ombres aussi bien que ses lumières d'après les teintes même du modèle : c'est ce que les Grecs appelaient *colorer l'ombre*. Jusque-là on mettait sur tout le personnage une couleur uniforme et on indiquait les ombres par le moyen de hachures brunes ou noires, mais dépourvues de la couleur réelle.

Zeuxis naquit vers l'an 475 avant Jésus-Christ. Ce maître a exercé trop d'influence sur l'art et le goût pour que tout ce qu'on sait de sa vie ne soit pas de nature à nous intéresser. On doit croire que l'expression de la réalité était à cette époque la grande préoccupation des artistes grecs : du moins c'est ce que semblerait prouver le concours qui s'établit entre Zeuxis et Parrhasius. Zeuxis avait peint des raisins avec une telle vérité, que des oiseaux s'en approchèrent pour les becqueter. Il se croyait pleinement vainqueur, mais quand il voulut voir le tableau de son rival, que celui-ci lui avait dit être derrière un rideau, il s'approcha et voulant tirer le rideau, s'aperçut qu'il était peint. Alors Parrhasius s'écria : « Je t'ai vaincu, car tu n'as trompé que des oiseaux et je t'ai fait illusion à toi-même. »

Nous n'avons rapporté cette anecdote si connue et d'ailleurs parfaitement apocryphe que pour en chercher la signification. Il est certain que si les oiseaux des Grecs prenaient des fruits imités pour de véritables fruits, c'est que les oiseaux des Grecs n'étaient pas conformés comme les oiseaux de notre pays, et il est certain aussi que si les peintres de l'antiquité ne

reconnaissaient pas un rideau peint d'un rideau véritable, c'est qu'ils n'avaient pas une aussi grande expérience de la peinture que les peintres d'aujourd'hui. Mais on pourrait tirer de cette histoire, en écartant ce qu'elle a de légendaire, une conclusion bien fausse, si on pensait que les peintres grecs attachaient une si grande importance à faire des *trompe-l'œil.* Il est évident que ces deux maîtres n'avaient en vue que d'essayer leurs forces, et qu'il ne s'agissait là que d'une étude.

Au surplus l'histoire de la figure d'Hélène, peinte par Zeuxis, montre clairement la théorie des Grecs sur la nature de ce beau de choix, que nous nommons beau idéal. L'artiste avait réuni cinq belles jeunes filles à l'effet de composer sa figure d'après les contours les plus achevés de chacune d'elles. Zeuxis avait peint aussi un *Hercule enfant*, en train d'étouffer les deux serpents, et une centauresse allaitant ses petits, deux tableaux qui mirent le comble à sa réputation. Mais de toute son œuvre, aucune peinture n'est aussi célèbre que son Jupiter entouré des autres divinités. C'est des peintures de Zeuxis que Pétrone pouvait dire, plusieurs siècles après qu'elles avaient été exécutées : « Je n'ai pas vu sans frissonner des mains de Zeuxis, vivantes encore comme si elles étaient peintes d'hier. »

Une vanité extrême s'empara de Zeuxis à la fin de ses jours. Il paraissait aux jeux olympiques, avec un manteau où son nom était écrit en lettres d'or, pour se faire remarquer, et il prétendait que les dieux eux-mêmes venaient poser pour lui. Au reste, il n'est

pas là pour répondre aux histoires qu'on a débitées sur son compte, mais il est permis de ne pas y ajouter une foi absolue. Voici par exemple comment on raconte la mort de Zeuxis : il avait vu une vieille femme qu'il trouvait extrêmement grotesque et se mit à la peindre. Mais quand son ouvrage fut terminé il fut pris d'un éclat de fou rire en le regardant, et n'ayant pu retrouver sa respiration, il en mourut.

Parrhasius est le rival de Zeuxis dans le siècle de Périclès. Parrhasius avait fait faire de nouveaux progrès à la peinture en donnant plus de vie aux figures, plus de finesse aux extrémités, plus de grâce dans la chevelure, une pondération plus savante dans la disposition générale. On citait de lui un Thésée qui, du temps de Caligula, était encore au Capitole, une Atalante qui fut achetée par Tibère, un Bacchus, qu'on trouva si beau qu'il donna naissance au proverbe corinthien : « Qu'est-ce que cela auprès du Bacchus ? », un Coureur tout armé, sur le corps duquel on croyait voir couler la sueur, et un autre, qui arrivé au but, dépose tout haletant ses armes.

Presque en même temps que Zeuxis et Parrhasius nous voyons apparaître trois peintres qui eurent aussi un grand nom dans l'antiquité. Ce sont Androcides, Timanthe et Eupompe. Androcides faisait surtout de petites compositions, dont on vantait l'esprit et la tournure. Il avait fait un tableau représentant des monstres marins entourant Scylla, et les auteurs anciens, en parlant de la manière admirable dont il savait rendre les poissons, disent naïvement que c'est

parce qu'il les aimait énormément et qu'il s'en nourrissait toujours.

Timanthe se fit aussi connaître par des peintures de très-petite dimension. Il avait fait entre autres un Cyclope endormi et des Satyres occupés à mesurer son pouce avec leurs thyrses. Mais il fit aussi des tableaux d'histoire, car il avait représenté le meurtre de Palamède, tableau qu'on avait placé à Éphèse et qui fit une grande impression sur Alexandre le Grand. Timanthe vainquit Parrhasius dans un concours dont le sujet était Ajax disputant à Ulysse les armes d'Achille. Mais son œuvre la plus fameuse est le *Sacrifice d'Iphigénie*; dans ce tableau il avait voilé la tête d'Agamemnon. Beaucoup d'écrivains ont présenté cette idée comme un expédient du peintre pour éviter de rendre une expression très-difficile. D'autres, au contraire, voient dans ce fait la preuve évidente que les Grecs étaient peu soucieux de l'expression, parce qu'ils n'estimaient que la beauté et la régularité des traits. La raison qui a guidé Timanthe nous paraît beaucoup plus simple. L'idée du manteau cachant la tête d'Agamemnon n'était rien moins que nouvelle du temps de Timanthe, soit dans le costume, soit dans les mœurs, soit même dans l'art. Dans un moment d'extrême affliction, les Grecs se voilaient toujours la face, et un artiste qui n'aurait pas fait cela aurait manqué à la vérité.

Eupompe n'est connu que par un seul tableau, mais qui était extrêmement célèbre : il représentait *Un vainqueur aux jeux gymniques*. Il fut le fondateur de l'école de Sicyone, d'où sortirent une foule d'artistes il-

lustres, entre autres Pamphile, qui fut le professeur d'Apelles, et passait pour un homme très-savant : son enseignement, très-célèbre dans l'antiquité, était basé sur les applications de la géométrie à la peinture. On ne connaissait de lui, même du temps de Pline, que quatre tableaux : le premier qui représentait l'*Intérieur d'une famille;* le second un *Combat donné devant la ville de Phlius,* place forte de l'Achaïe, le troisième une *Victoire des Athéniens,* et le quatrième un *Ulysse dans son vaisseau.* Il ne prenait pas d'élève à moins qu'il ne s'engageât à rester dix ans chez lui, et il fut fameux dans l'antiquité par son école encore plus que par ses ouvrages.

Les peintres qui viennent immédiatement avant Apelles semblent s'être appliqués surtout à rendre la réalité des scènes de la vie intime. C'est du moins ce qu'on peut supposer d'après ce qu'en disent les anciens écrivains. Ainsi Échion avait représenté une vieille femme portant deux lampes devant une nouvelle mariée, Pausias de Sicyone aimait surtout à représenter les enfants : il avait également peint Glycère, bouquetière athénienne, fameuse par sa beauté. Elle était assise et avait la tête ceinte d'une couronne de fleurs. Pausias fut chargé de réparer les grandes décorations de Polygnote qui s'abîmaient : mais il paraît que ses retouches ne furent pas heureuses et qu'il resta très-loin du modèle primitif.

A côté de l'école de Sicyone, on voit fleurir l'école d'Athènes, où Nicias s'acquit une réputation prodigieuse. Le roi Attale lui fit offrir une somme énorme

(deux cent soixante-dix mille francs de notre monnaie) pour un tableau représentant Ulysse qui évoque l'ombre des morts; mais Nicias répondit que puisqu'il avait fait un chef-d'œuvre il préférait en faire don à sa patrie. Nicias s'attachait surtout à rendre le relief par le jeu de l'ombre et de la lumière. Euphranor de Corinthe avait peint les douze grands dieux, un Thésée très-fameux, une bataille de Mantinée, une figure d'Athènes et une figure de la Démocratie personnifiée; ces deux dernières peintures se voyaient au Céramique d'Athènes. Il était également sculpteur et avait écrit sur les arts. Nicomaque peignit un Enlèvement de Proserpine, une Victoire s'élevant sur un quadrige, des bacchantes et des satyres, etc.

Tous ces artistes peignaient avec un très-petit nombre de couleurs, et s'occupaient beaucoup moins de la réalité des teintes que du relief produit par l'ombre et la lumière. Mais avec Apelles et Protogène la peinture arriva en Grèce au point le plus élevé où elle soit parvenue dans l'antiquité. Apelles, le plus célèbre peintre des temps anciens, avait eu d'abord pour maître un artiste d'Éphèse, mais l'avait bientôt quitté pour étudier avec Pamphile qui jouissait alors d'une grande réputation à Sicyone. Apelles a fait un grand nombre de tableaux : les plus fameux étaient une Vénus sortant de l'eau, connue sous le nom de Vénus Anadyomène, une Diane au milieu d'un chœur de vierges qui lui offraient un sacrifice, et un portrait d'Alexandre, placé dans le temple de Diane à Éphèse. C'est ce dernier tableau qui lui faisait dire avec orgueil qu'il y avait au monde deux Alexandre,

l'un invincible qui était fils de Philippe, l'autre inimitable qui était fils d'Apelles. Il avait fait aussi un très-fameux tableau intitulé *la Calomnie.*

L'histoire de ce tableau est curieuse. Lorsque Ptolémée était général au service d'Alexandre, il avait eu une querelle avec Apelles. Plus tard le peintre fut jeté par une tempête sur les côtes d'Alexandrie, et le bouffon de Ptolémée, voulant faire une plaisanterie, lui dit que le roi Ptolémée désirait l'avoir à dîner. Apelles étonné se rendit pourtant à cette invitation; mais quand il arriva, le roi, fronçant le sourcil, lui demanda de la part de qui il venait. Apelles qui ne savait pas le nom de celui qui l'avait invité, prit un morceau de charbon et dessina le portrait du bouffon. Le roi éclata de rire et se réconcilia avec l'artiste. Mais une conspiration ayant éclaté, un peintre d'Alexandrie, jaloux d'Apelles et désirant le perdre, le dénonça comme y ayant pris une part active. Apelles fut arrêté et aurait été conduit au supplice, si son innocence n'eût été reconnue à temps. Le roi confus, voulut lui donner comme esclave le misérable artiste qui l'avait dénoncé, mais Apelles préféra faire un chef-d'œuvre pour apprendre au roi à être plus circonspect et composa son tableau de la *Calomnie*, qui fut imité sous la Renaissance, d'après la description qu'en avaient faite les auteurs anciens.

Aucun peintre n'a acquis un nom aussi illustre qu'Apelles; tous les écrivains vantent à l'envi ses ouvrages dont malheureusement nous ne pouvons avoir aucune idée. Mais, d'après les jugements qu'en ont porté les anciens, on peut admettre qu'il réu-

nissait à un haut degré des qualités multiples, et qu'il occupe dans l'art grec la même place que Raphaël dans l'art italien.

Le rival qu'on oppose ordinairement à Apelles est Protogène, qui fut un peintre de l'école de Rhodes, alors extrêmement florissante. On ignore quel fut le maître de Protogène, mais on sait que sa jeunesse avait été très-rude et qu'il vécut longtemps dans une grande pauvreté. C'est, au reste, un artiste sur lequel on a raconté beaucoup d'anecdotes, dont la plupart paraissent apocryphes. On a souvent dit que Protogène avait de la difficulté dans l'exécution. Le temps fort long qu'il employait à terminer ses tableaux pourrait le faire croire ; mais comme Quintilien a dit de lui : « Protogène était admirable par le soin qu'il prenait en ne laissant sortir de ses mains aucun ouvrage qui ne fût achevé, » on doit croire plutôt que sa lenteur provenait uniquement de la sévérité de son esprit : ce serait un point commun avec Léonard de Vinci, sauf que ce dernier, malgré ou plutôt à cause de sa recherche constante de la perfection absolue, a laissé plusieurs ouvrages inachevés. Le plus fameux tableau de Protogène représentait Jalyssus, fils du Soleil et de la nymphe Rhodos. On prétendait que le peintre avait mis sept années à peindre la figure principale. Mais ce tableau a donné lieu à un conte encore plus puéril, quoique très-célèbre. Jalyssus avait avec lui un chien, et on a raconté que Protogène, impatienté de tenter vainement l'imitation de la bave du chien, lança son éponge sur le tableau, et fut servi à souhait par le hasard

qui fit d'une tache d'éponge une excellente représentation de cette bave. On voit que les modernes n'ont rien à envier aux anciens pour la fabrication des petites anecdotes qui doivent toujours parer la vie des grands artistes. Au reste, le même trait a été raconté sur le peintre Néalcès, au sujet de l'écume d'un cheval retenu par son écuyer.

Protogène finissait extrêmement ses tableaux, et Apelles lui reprochait de ne pas savoir s'arrêter. Il avait peint, dans le temple de Minerve, des sujets tirés de l'Odyssée, entre autre Nausicaa conduisant une voiture traînée par des mulets. On citait encore de lui un Satyre au repos, un Athlète, plusieurs sujets tirés de la vie d'Alexandre, et des portraits extrêmement célèbres, entre autres celui du poëte tragique Philiscus, occupé à composer une tragédie.

Après Apelles et Protogène, les auteurs anciens signalent encore Aristides de Thèbes, Antiphile d'Égypte et plusieurs autres qui s'illustrèrent durant la période macédonienne, mais il paraît certain que la peinture cessa de progresser. La conquête romaine fit passer en Italie la plupart des chefs-d'œuvre dont les Grecs étaient si fiers, et la peinture, quoique toujours exercée par des artistes grecs, déclina rapidement quand elle fut obligée de se plier aux goûts emphatiques des Romains.

Les plus anciennes peintures que l'on connaisse à Rome, du moins par tradition, étaient exécutées par des artistes étrusques. Le premier peintre romain que l'on cite est Fabius Pictor. Le goût des arts ne s'introduisit à Rome qu'après la conquête de la

Grèce. Un grand nombre d'artistes grecs vinrent alors s'établir en Italie, et il se forma quelques artistes romains, mais qui furent toujours en très-petit nombre. Sous Auguste, le peintre Ludius imagina un genre de décorations qui eut un prodigieux succès ; il peignait sur les murs des vues représentant des paysages, des portiques, des marines, avec de petites figures. Ces paysages n'étaient pas l'image de la réalité, mais plutôt des fantaisies décoratives. Aussitôt après Auguste, la peinture commença à décliner, et la décadence complète de cet art précéda celle de la sculpture.

C'est surtout à Pompéï qu'on peut juger de la peinture antique. A Rome, le tableau des Noces Aldobrandines et les peintures des bains de Titus en offrent aussi de précieux échantillons. Néanmoins, nous ne connaissons aucun des chefs-d'œuvre qui ont fait l'admiration des anciens.

La peinture paraît avoir été un peu subordonnée à la sculpture : les tableaux se composaient comme les bas-reliefs, c'est-à-dire que la scène se déroulait d'un côté à l'autre, sans se développer beaucoup dans la profondeur perspective. Comme le paysage n'a jamais été une partie importante de la peinture dans l'antiquité, on peut présumer que les anciens étaient inférieurs aux modernes, pour tout ce qui touche au coloris et aux grands aspects du clair-obscur. Mais sous le rapport de la forme, nous devons admettre que les peintres se sont élevés très-haut, puisque les anciens plaçaient leurs ouvrages au même niveau que les grands chefs-d'œuvre de la statuaire.

Mosaïque. — On appelle mosaïque une espèce de peinture faite avec de petits cubes de verre, de pierre, de bois, d'émail ou d'autres matières de différentes couleurs, fixées sur une surface par un mastic. Cette sorte de peinture était fort commune chez les anciens. Un des grands avantages de la mosaïque est sa résistance à tout ce qui altère communément la beauté des peintures, et la facilité avec laquelle on peut la nettoyer en lui donnant un nouveau poli, sans risquer d'en détruire le coloris. « Lorsqu'on veut faire un ouvrage en mosaïque, dit Millin, on construit en pierres plates un fond cerclé avec des bandes de fer, et entouré d'un bord solide en pierres. Ce fond est couvert d'un mastic épais dans lequel on implante, conformément au dessin tracé sur le fond, des cubes colorés. Ce mastic prend la dureté d'une pierre ; lorsque l'ensemble a assez de consistance on le polit comme une glace. »

La mosaïque paraît avoir pris naissance en Orient : on imita les tapis dans des compositions de pierres dures diversement colorées et artistement réunies que l'on exécutait sur les pavés ou sur les murailles. On suppose donc que les Grecs ont pu emprunter aux Phéniciens la manière d'assembler les petits cubes, mais ce sont eux qui en ont fait un art qu'ils ont porté à la perfection, et qu'ils ont ensuite enseigné aux Romains. Ceux-ci, après la conquête de la Grèce, transportèrent à Rome les beaux pavés en mosaïque trouvés dans les villes grecques dont ils s'étaient rendus maîtres. Sylla fut le premier parmi eux qui fit exécuter dans le temple de la Fortune, à

Prœneste, aujourd'hui Palestrine, une mosaïque qui subsiste encore.

Après avoir orné les pavés des édifices avec des mosaïques, on en mit aussi pour décorer les murs et les plafonds voûtés. Il y en avait de plusieurs espèces; les unes étaient faites avec des morceaux de marbre assez grands, d'autres avec de tout petits cubes de pierre qui ne suivaient pas des lignes droites et régulières, mais des lignes courbes ou serpentines. Parmi les mosaïques antiques les plus célèbres, nous citerons la mosaïque dite *du Capitole* ou *des quatre colombes*, trouvée près de Tivoli; elle représente quatre colombes dont l'une est dans l'attitude de boire; elle a été imitée un grand nombre de fois en petit pour des dessus de boîtes et des médaillons.

La *grande mosaïque de Pompéï*, qui représente une bataille entre les Grecs et les Perses, est un des plus curieux morceaux de l'art antique. Le héros grec vient de percer de sa lance un guerrier barbare dont le cheval s'est abattu. Le chef barbare, monté sur un char, tient son arc à la main, et semble pressentir sa défaite; son cocher fait tourner les chevaux pour prendre la fuite. Ce tableau, qu'on croit représenter la bataille d'Arbelles, passe pour la copie d'un ouvrage célèbre dans l'antiquité.

Vases. — Les vases forment une partie importante et très-ancienne de la peinture. Après les vases du style primitif qui ne comportent pas encore de figures, mais des ornements ou des animaux gros-

sièrement dessinés, vinrent les vases du style qu'on a appelé Asiatique ou Égyptien et qui semblent copiés d'après des tissus ou des tapisseries. Les vases de Corinthe, parmi lesquels un grand nombre ont été exécutés en Étrurie, par des artistes grecs, présentent souvent des sujets mythologiques. Le Louvre en possède un très-beau qui représente la famille de Priam. En général on appelle vases d'ancien style ceux qui ont un fond jaune ou rouge, sur lequel se détachent des dessins noirs. Ceux à peinture rouge sur fond noir appartiennent à l'époque du plus grand développement de l'art grec. Mais il est difficile de déterminer l'époque à laquelle ce changement a eu lieu. Il y a quelques vases du style de transition, mais ils sont rares. On peut voir au Louvre une amphore où il y a d'un côté Bacchus et Ariadne accompagnés de Satyres et de l'autre Hercule enchaînant Cerbère.

Plus tard, le goût du luxe multiplia dans les vases les ornements blancs : le simple contraste du noir et du rouge ne suffit plus et on vit dans les vases du jaune, du violet et même de l'or se mêler aux teintes primitives. Les reliefs de la sculpture s'associèrent aux teintes de la peinture. Il y eut des vases de forme singulière, par exemple les *rhytons*. Le rhyton est une imitation embellie de la corne, dont les anciens peuples se servaient pour boire. Les rhytons sont quelquefois percés à leur extrémité par un petit trou qui fait écouler le liquide en un jet très-mince. Le col du rhyton était ordinairement pourvu d'une anse et couvert de figures peintes ou

en relief. Il se terminait le plus souvent par une tête d'animal, griffon, cheval, taureau, bélier. panthère, etc.

Il y eut aussi des vases à double tête : on peut voir au Louvre ceux qui représentent Alphée et Aréthuse, Hercule et Omphale, etc. On fit aussi des vases de forme imitative, des vases affectant la forme d'un fruit, d'un animal, une grappe de raisin, un coq, une panthère accroupie, un crocodile qui dévore un homme. Puis on en fit dont les anses avaient des volutes, des nœuds, des enroulements de toute espèce, des tiges de plantes terminées en têtes de femme.

On donne aux vases des noms différents suivant leur forme et l'usage auquel on les destinait. Ainsi le *cratère* est un vase largement ouvert destiné à faire le mélange du vin et de l'eau dans les repas ou les sacrifices. L'*amphore* est un vase de terre cuite dont les anciens se servaient comme mesure de capacité pour les liquides. Les fouilles d'Herculanum ont montré des amphores portant des inscriptions pour indiquer l'âge du vin qu'elles avaient contenues. Il y avait deux espèces d'amphores, celles qui étaient disposées pour se tenir debout sur leur base, et celles qui étant arrondies du bas, se placaient dans des trous pratiqués sur des tablettes percées et qu'on mettait le long des murailles. Comme volume on distinguait l'amphore italique de l'amphore attique, qui contenait un tiers de plus. Suétone parle d'un homme qui, pour obtenir la charge de questeur, avala le contenu d'une amphore (25 litres environ) devant l'empereur Tibère.

Les Grecs variaient avec une inépuisable abondance la forme et l'ornement des objets dont ils se servaient. Les choses les plus usuelles étaient en même temps des œuvres d'art, non par le travail, qui pouvait être comme partout, plus ou moins grossier, mais par le style. La structure de leurs vases comme celle de tous leurs meubles et ustensiles était toujours adaptée à un emploi commode, et les figures qui les décoraient avaient toujours un sens qui s'accordait avec leur destination. Il n'y avait pas chez les Grecs des artistes et des industriels, mais il y avait des artistes à différents degrés de talent. La limite que nous prétendons aujourd'hui tracer entre l'art et l'industrie, n'existait pas, et chacun apportait dans la décoration d'un lit, d'une lampe, d'un bouclier, d'un coffret ou d'une vase, ces traditions de goût, qui se maintenaient avec d'autant plus de respect qu'elles étaient exigées par une clientèle difficile à satisfaire.

ITALIE

ARCHITECTURE

Les peuples de l'Italie centrale, qu'on regarde généralement comme de race pélasgique, paraissent, ainsi que les Grecs, avoir pratiqué les arts dès une antiquité très-reculée. Les Étrusques n'occupaient pas seulement le territoire actuel de la Toscane, ils s'étendaient dans toute la basse et la moyenne Italie jusqu'au delà du Tibre, et les traces de leur séjour se retrouvent dans la Campanie, où ils avaient bâti Capoue. S'il existe de grands rapports entre les Grecs et les Étrusques, on trouve aussi de notables différences dans leurs mœurs aussi bien que dans leur art. Mais le culte surtout avait un tout autre caractère, et les prêtres étrusques, qui avaient une haute

réputation de science et de divination, exerçaient sur le pays une bien plus grande influence qu'en Grèce, où ils étaient simplement les dépositaires du temple et les ordonnateurs des cérémonies. Bien que les dieux fussent à peu près les mêmes qu'en Grèce, la religion, qu'on accuse d'avoir immolé des victimes humaines, offre partout des allures lugubres que le culte hellénique n'a jamais connues. La très-grande importance de la magie a fait appeler l'Étrurie mère de la superstition, et les nombreux écrits sur la divination, toujours conçus dans des termes effrayants, remplissaient de terreur ceux qui les lisaient. Les scènes ensanglantées, dont on donna au peuple le spectacle à l'occasion des enterrements, eussent fait horreur aux Grecs, ainsi que les combats d'amphithéâtre dont les Romains adoptèrent depuis l'usage, mais dont les Étrusques étaient les inventeurs. Des historiens ont fait ce rapprochement que les flagellations volontaires qui ont eu dans les temps modernes un caractère religieux, existaient en Toscane avant d'avoir été pratiquées chez tous les autres peuples d'Occident.

Les Étrusques ont laissé une prodigieuse quantité de tombeaux extrêmement soignés, et quand on étudie les mœurs de ce peuple, on voit que, de même que les Égyptiens, leur vie entière était consacrée à penser à la mort. Les urnes sépulcrales des Romains, exécutées par des artistes grecs, présentent presque toujours des allégories gracieuses, des danses de bacchantes, des noces même ; celles des Étrusques montrent le plus souvent des scènes san-

glantes, figurées en l'honneur du mort. Les artistes qui faisaient ces tombeaux et ces urnes étaient les aïeux de ces maîtres Florentins et Pisans qui, au XIVe siècle, peignaient sur les murs du Campo Santo et des églises de la Toscane, ces terribles représentations de l'enfer, du jugement dernier et de la danse des morts. Les anciennes villes étrusques, toujours dominées par une citadelle formidable, et entourées d'épaisses murailles qu'on regardait comme sacrées, sont devenues au moyen âge ces sombres cités, dont le nom rappelle les plus furieuses guerres civiles de l'histoire.

Mais il est une autre analogie que Winckelmann a remarquée le premier. Dans le jeu forcé des mouvements, dans les attitudes plus violentes que naturelles, dans l'exagération des saillies, qu'il signale sur les figures des vases et sur la plupart des ouvrages de la statuaire étrusque, le savant antiquaire trouve le même idéal que poursuivaient les Michel-Ange, les Daniel de Volterre, et tous les maîtres de l'école florentine ; l'opposant à celui des Grecs, il compare les deux styles à deux jeunes gens magnifiquement doués, mais dont l'un, sans éducation, ne recule devant aucune audace et tombe dans tous les déréglements, tandis que l'autre, habitué à se modérer en tout, arrive sans obstacle au but suprême vers lequel il a su se diriger, la beauté parfaite. Il est certain que les tempéraments bilieux comme étaient les Florentins, sont plus propres aux recherches profondes et aux élans grandioses qu'à cette simplicité pleine de noblesse qui résulte de l'équili-

bre et de la pondération. Si, partant d'un combat représenté sur un vase étrusque on veut changer la direction des études, et agrandir démesurément l'artiste, on peut arriver à Michel-Ange ou Bandinelli, on n'arrivera jamais à Raphaël : celui-ci est un Grec, ses ancêtres sont dans le Parthénon.

Au reste ceci ne peut s'appliquer qu'aux figures étrusques du style intermédiaire. Car celles du plus ancien style sont tout à fait barbares, avec des têtes allongées et rétrécies vers le menton, des membres grêles, des pieds parallèles, des bras pendants et collés contre le corps, la barbe pointue et recourbée. Au contraire, dans la dernière époque, les figures étrusques se rapprochent beaucoup des figures grecques, et il est très-difficile de les reconnaître. Ce changement est dû aux rapports fréquents de l'Italie avec la Grèce ou les colonies grecques. Enfin quand les Étrusques passèrent sous la domination romaine, le caractère distinctif de leur art s'effaça complétement, et dès le temps de Sylla, l'Étrurie n'a plus aucune individualité, et son histoire se trouve confondue avec celle du reste de l'Italie.

Les plus vieux monuments de l'architecture étrusque sont, comme ceux de la Grèce, des imitations d'édifices primitivement bâtis en bois. L'ordre toscan semble n'être qu'une reproduction dégénérée du dorique grec. Les Étrusques passent pour avoir été fort habiles dans l'art de bâtir, et ce sont eux qui ont construit tous les anciens édifices de Rome. On les regarde comme les inventeurs de la voûte et des arcades, telles qu'elles sont si souvent employées

dans les constructions romaines. C'est donc en Italie même qu'il faut rechercher l'origine de l'art romain, qui fut, il est vrai, considérablement modifié par les Grecs, mais qui avait déjà sa voie tracée quand la Grèce devint province romaine. Les Romains des premiers âges paraissent avoir été peu inventifs, mais ils y suppléaient en empruntant des artistes aux villes étrusques, avec lesquels ils ont eu de fréquents rapports. Malgré l'obscurité de ces temps reculés, il paraît certain qu'une ville étrusque, Tarquinies, a donné deux rois à Rome, Tarquin l'Ancien et Tarquin le Superbe, et Porsenna, un autre roi étrusque, a été bien près de la conquérir.

Rome paraît avoir été fondée sur le modèle d'une ville étrusque, et Plutarque, à l'occasion de Romulus, donne des détails assez curieux sur les cérémonies qui accompagnèrent les fondations de la ville éternelle. « On trace en forme de cercle l'enceinte de la ville. Le fondateur, mettant un soc d'airain à une charrue, y attèle un bœuf et une vache, et trace lui même, sur la ligne qu'on a tirée, un sillon profond. Il est suivi par des hommes qui ont soin de rejeter en dedans de l'enceinte toutes les mottes de terre que la charrue fait lever, et de n'en laisser aucune en dehors. La ligne tracée marque le contour des murailles. Lorsqu'on veut faire une porte, on ôte le soc, on soulève la charrue et l'on interrompt le sillon. De là vient que les Romains, qui regardent les murailles comme sacrées, en exceptent les portes. Si celles-ci l'étaient, ils ne pourraient, sans blesser la religion, y faire passer les choses nécessaires qui doi-

vent entrer dans la ville, ni les choses impures qu'il faut en faire sortir. »

Des aventuriers, venus de divers États de l'Italie centrale, formèrent le premier noyau du peuple romain. L'art tient naturellement peu de place dans une nation toujours en guerre et ne vivant que par la force. Il fallut près de 500 ans pour que la domination romaine fût établie seulement dans le Latium. Pendant tout ce temps les Romains occupèrent exclusivement des artistes étrusques qui eurent alors le rôle que remplirent depuis les artistes grecs. L'édifice le plus important dont il soit fait mention pendant cette période, est le grand cloaque, dont la construction, faite par un architecte étrusque, est attribuée au règne de Tarquin l'Ancien. Ce canal excitait au plus haut point l'admiration des Romains. La voûte est formée de voussoirs ou pierres taillées en coins et dirigées vers le centre de la courbe, et c'est un des plus anciens, sinon le plus ancien exemple de constructions de ce genre. Il est remarquable que le monument qui marque le plus dans les débuts de l'histoire romaine soit un égout; mais c'est conforme au génie administratif et pratique qui a toujours caractérisé les Romains. La voie Appienne, le le grand aqueduc que fit élever le consul Appius, sont des monuments du même ordre. Les Carthaginois passent pour être les premiers qui firent paver les routes ; on peut supposer que les Romains les imitèrent, et pour les grandes voies de communication ils n'ont jamais été dépassés.

Toutes les constructions qui tiennent au génie ci-

vil ou militaire convenaient merveilleusement à l'esprit positif du peuple romain, et si on veut les comparer aux constructions que faisaient les Grecs à la même époque, on verra qu'il existe entre elles le même rapport qu'entre les conceptions d'un ingénieur et celles d'un architecte. Il est vrai qu'après la conquête de la Grèce, on employa presque toujours des artistes grecs, même pour des travaux de ce genre. Mais avant d'être réduite en province romaine, la Grèce n'avait ni aqueducs, ni grandes voies de communication, ni arcs de triomphe, ni amphithéâtres ; il a donc fallu que les artistes grecs empruntassent quelque chose au milieu qui les inspirait, et ce milieu doit avoir sa place dans l'impression que nous causent ces monuments. Évidemment le pont du Gard, celui de Ségovie, le Colysée, les amphithéâtres de Nîmes, d'Arles, de Vérone, les arcs de triomphe et les colonnes qu'on retrouve non-seulement à Rome même, mais dans une foule de villes de l'empire romain, pourraient remplir aussi bien leur destination, tout en présentant un caractère moins élégant et des proportions moins heureuses. La beauté qui nous frappe est le résultat des combinaisons personnelles des artistes qui conçurent ces édifices, mais comme ils appliquaient tout autrement leur inspiration avant l'influence romaine, le milieu politique et social qui l'a dirigée a droit à une part dans notre admiration. J'ai indiqué ce point dès le début parce que les historiens ont coutume d'attribuer tout aux Grecs, sans tenir aucun compte de l'élément romain, que les Grecs ont, il est vrai, considérable-

ment modifié, mais qui existait déjà d'une façon très-déterminée avant la prise de Corinthe.

« Le Romain, dit M. Viollet-Leduc, est avant tout un peuple politique, et ses arts sont pour lui un instrument, un moyen, non point une jouissance, comme chez les Grecs. Le Romain dédaigne tout ce qui n'entre pas dans son vaste système d'organisation, il ne s'inquiète guère de savoir si telle forme de l'art est en harmonie avec les principes de cet art; il n'ira pas, comme le Grec, discuter pour savoir si ses observations sont déduites logiquement : il ne se passionnera pas pour un contour, un jeu d'ombre et de lumière. Il ne demande qu'une chose, c'est que son œuvre soit romaine, qu'elle soit un signe de grandeur, de puissance, et mieux que cela, une œuvre concordant avec son système d'organisation politique, une œuvre utile avant tout, remplissant exactement le programme donné. Il trace des routes, jette des ponts sur les rivières, amène l'eau dans les cités au moyen d'aqueducs immenses, il élève des amphithéâtres qui servent de lieu de réunion, et sont de véritables maisons de ville en même temps que des édifices réservés aux plaisirs des citoyens. »

Il faut noter en outre que l'architecture romaine tire son principal caractère de l'emploi de la voûte et des arcades, qu'on retrouve dans presque toutes les constructions monumentales. Toute l'ornementation particulière aux ordres grecs subit forcément de grandes modifications, quand au lieu des toits en pente et de la ligne inflexible de l'architrave, elle dut s'accommoder à la convexité des voûtes et aux

courbures de l'arcade. Les colonnes que les Romains ont le plus souvent employées sont celles de l'ordre corinthien. Le dorique apparaît très-rarement; c'est un ordre républicain dont la sévérité un peu rude s'allie difficilement avec la pompe et l'éclat des monarchies. Car quand on parle de l'art romain, c'est toujours à l'époque impériale qu'on fait allusion, puisque c'est elle qui a couvert le monde des monuments de sa grandeur. La république avait, il est vrai, fait des constructions importantes; mais celles de l'empire les firent promptement oublier, tant elles éclipsaient les premières par les dimensions et la magnificence.

Et cependant le règne d'Auguste peut être considéré comme un commencement de décadence, si on veut le juger par rapport à l'art grec. Les profils n'ont plus la pureté qu'ils avaient du temps de Périclès; la richesse et l'éclat prennent le pas sur l'ordre et la méthode. C'est qu'à deux sociétés différentes il faut deux arts différents.

L'idée républicaine répond à l'idée de justice, comme l'idée monarchique répond à l'idée de puissance. Les Grecs ont bien pu repousser les Perses, dans un jour d'héroïsme, mais pour conquérir l'Asie il a fallu qu'un roi leur donnât de l'unité. Les monuments grecs, à l'exception d'un ou deux temples de Sicile, sont d'une grandeur médiocre, qui n'a rien d'écrasant pour l'homme, et la beauté qui nous frappe vient de la parfaite concordance des parties entre elles. Les monuments romains au contraire, comme ceux de l'Égypte et de l'Assyrie, étonnent

tout d'abord par leur immensité et leur magnificence. Tant que se maintinrent les préceptes des anciennes écoles, cette magnificence fut de bon goût; mais quand l'influence d'idées autres que celles qui les avaient fait naître eut pris le dessus, l'enflure remplaça la richesse et l'éclat, comme la richesse et l'éclat avaient remplacé la noblesse et la simplicité. Du reste, la marche des écoles est à peu près toujours la même : la beauté au début est naïve, à la fin elle est maniérée. Des monuments élevés par Périclès à ceux élevés par Dioclétien ou Constantin, la différence est telle que, dans les derniers, on peut à peine retrouver la trace des premiers.

Il est difficile d'assigner une date bien précise aux transformations du goût public chez les Romains. Les historiens nous parlent, il est vrai, de plusieurs statues érigées sous les rois et dans les premiers temps de la république. Horatius Coclès, Clélie et plusieurs autres héros, avaient eu l'honneur d'une image destinée à perpétuer leur mémoire. Mais l'histoire de ces premiers temps ne présente pas de bien grandes garanties d'authenticité. Il faut, pour trouver un Romain artiste, redescendre jusqu'à Fabius Pictor, qui fut en même temps le premier historien de Rome, et probablement le premier Romain qui cultiva la peinture. Ce fut Marcellus qui apprit à ses compatriotes à apprécier les chefs-d'œuvre des arts, en rapportant de Syracuse une foule de tableaux et de statues grecques volés dans cette ville. Bientôt on fit peindre au Capitole les victoires de Lucius Scipion. Il y eut aussi un tableau célèbre, par Métrodore, représentant le

triomphe de Paul-Émile, qui rentra dans Rome suivi de 250 chars remplis de tableaux et de statues. Après la prise de Corinthe par Mummius, Rome fut inondée d'œuvres d'art que ce général rapportait de Grèce. Ce fut lui qui consacra dans le temple de Cérès le fameux tableau de Bacchus, dont le roi Attale avait offert une somme si prodigieuse, que Mummius, pensant qu'il devait posséder quelque vertu secrète, refusa de le vendre et l'envoya à Rome. Les Romains connaissaient encore si peu le prix de la peinture qu'ils se servaient des tableaux comme de tables pour jouer aux dés, et on raconte que quand on les emballa, Mummius, trouvant qu'on n'y mettait pas assez de soin, dit à ses soldats que s'il y en avait un seul d'abîmé, il les condamnerait à en rendre un tout pareil. Tous les généraux romains prirent l'habitude de rapporter des villes conquises de riches trophées pour en orner la métropole, et Rome, à la fin de la république, était déjà devenue comme un immense musée. La profusion de statues fut telle, que Scaurus en fit placer trois mille pour orner un théâtre qui ne devait durer qu'un mois.

L'admiration prodigieuse qu'excitaient ces productions étrangères fit qu'on n'eut plus aucune estime pour les ouvrages indigènes, et les Romains trouvèrent plus commode d'orner leur ville avec des chefs-d'œuvre tout faits, que d'essayer d'en faire eux-mêmes. L'orgueil national n'en souffrit nullement, bien au contraire; on se persuada que la seule occupation qui fût digne d'un Romain était de gouverner les hommes. On laissa aux Grecs le soin de cultiver

les beaux-arts; on paya très-largement leurs ouvrages; mais il ne jouirent jamais à Rome de la considération qu'ils avaient dans leur pays et qui avaient fait leur grandeur. Sénèque trouvait que la peinture et la sculpture ne doivent pas compter parmi les arts libéraux. Les productions des artistes grecs continuèrent néanmoins à se vendre un prix excessif, et les Romains tenaient beaucoup à leurs ouvrages, dont ils s'amusaient, comme ils s'amusaient des spectacles et des gladiateurs. L'art n'eut jamais à Rome de ces couronnes glorieuses que la Grèce distribuait aux jeux olympiques, et qui élevaient les artistes au niveau des plus grands citoyens.

La réduction de la Grèce en province romaine eut lieu à peu près à la même époque que la prise de Carthage, qui assurait à Rome la domination exclusive des mers, et que la conquête de l'Asie, où les Romains trouvèrent ces richesses étranges, inouïes, qui vinrent affluer dans la capitale et en changèrent complétement les mœurs et les habitudes. La politique intelligente du sénat, autant et plus peut-être que la valeur et la discipline des légions, avait amené ce résultat. Rome, qui avait tant lutté pour avoir la prépondérance de l'Italie, qui avait été à plusieurs reprises bien près d'être perdue, se trouva, après les guerres Puniques, dans une situation à peu près analogue à celle de la Grèce après les guerres Médiques. Mais comme le génie des deux nations était entièrement différent, l'enivrement du triomphe produisit chez elles des effets tout autres. Chez les Grecs, il y eut un développement prodigieux dans les arts,

les lettres et la philosophie; mais l'unité politique leur manquant, ils usèrent toute leur énergie dans des luttes de cité à cité, jusqu'à ce que les phalanges macédoniennes, en leur imposant une forme monarchique contraire au génie de leur race, vînrent refroidir ce feu sacré qni leur avait fait enfanter des merveilles. Rome, au contraire, avait toujours eu de l'unité, mais n'avait jamais connu la liberté, du moins comme les Grecs l'entendaient. Un corps de patriciens oppressif, mais qui représentait véritablement l'intelligence politique de la nation, et une armée de plébéiens continuellement appelée sous les armes, mais ne profitant en rien des luttes où elle donnait son sang, voilà la république romaine. La démocratie finit pourtant par avoir le dessus; mais ce ne fut pas au profit de la liberté, car son triomphe fut marqué par l'empire.

Pour s'assurer des partisans dans cette multitude, les empereurs (ce fut Auguste qui commença), faisaient d'immenses distributions de pain, d'huile, de vin, de viande, et de toutes les denrées nécessaires à la vie. La Sicile et l'Afrique furent chargées de nourrir cette population immense qui s'élevait, selon Eusèbe, à trois millions d'habitants, sans compter les femmes, les enfants et les étrangers. Mais ce n'était pas tout de la nourrir, il fallait encore l'amuser, et comme les beaux-arts ne pouvaient suffire, on inventa les spectacles, et comme la curiosité publique pouvait s'émousser, les fêtes que les empereurs donnèrent au peuple prirent des proportions toujours croissantes. César fit combattre 400 lions et 40 élé-

phants ; 3,500 bêtes sauvages s'entretuèrent sous le règne d'Auguste dans les amphithéâtres, 5,000 sous Titus et 11,000 sous Trajan. D'autres fois c'étaient des animaux apprivoisés qui venaient faire des tours divers ; on voyait des tigres qui se laissaient châtier, des léopards attelés au joug, des éléphants qui dansaient, et toujours dans des proportions telles qu'on ne pourrait le croire, s'il n'y avait tant de témoignages divers et toujours d'accord. Les amphithéâtres se transformaient en naumachies, des conduits venant des aqueducs amenaient l'eau subitement, et on donnait un combat naval avec des galères montées par des gladiateurs. Un jour l'empereur Probus fit transporter dans le cirque de grands arbres qu'on assujettit entre de fortes poutres, puis, dans cette forêt improvisée, on lâcha 100 autruches, 1,000 cerfs, 1,000 sangliers, 1,000 daims, des ibis, des brebis sauvages et une foule de bêtes plus petites, et le peuple romain fut convié à une chasse où chacun pouvait emporter son gibier.

Mais les jeux les plus communs étaient les courses de chars et les combats de gladiateurs. Ces derniers se battaient tantôt isolément, tantôt par troupes. En l'an 1,000 de la fondation de Rome, 2,000 couples de gladiateurs combattirent dans le Colysée, pour fêter cet anniversaire. En passant devant la loge de l'empereur, les gladiateurs avaient coutume de saluer en disant : « César, ceux qui vont mourir te saluent ! » Le sol était recouvert d'une terre d'un rouge foncé, afin que le sang qui coulait n'eût rien de dégoûtant pour l'œil des spectateurs. Ce genre de spectacle était par-

ticulier aux Romains, et ne fut jamais admis par les Grecs; on proposa bien, à l'époque impériale, d'introduire à Athènes des combats de gladiateurs, mais le philosophe Démonax s'écria : « Il faudrait donc renverser d'abord l'autel que nos pères ont élevé à la Miséricorde! » ; mais les Romains étaient passionnés pour ces spectacles, aussi les empereurs en furent prodigues. C'était par des fêtes continuelles qu'ils se faisaient aimer de cette foule oisive, qui pouvait ainsi satisfaire à loisir ses instincts de férocité. Au point de vue de l'art, on doit aux empereurs de magnifiques édifices; le Colysée, les amphithéâtres de Capoue, Vérone, Pola, Fréjus, Arles, Nîmes, attestent à la fois l'importance que les grands mettaient à satisfaire le peuple, et l'habileté des artistes qu'on y employait.

Tout ce qui, chez les Romains, n'est pas une importation grecque, a son origine chez les Étrusques. On a retrouvé en effet, dans un tombeau étrusque, une peinture qui représente un combat de gladiateurs dans un amphithéâtre dont les gradins sont soutenus par des échafaudages. Ce fut à partir de César que les Romains commencèrent à donner de l'importance aux monuments de ce genre. Un affranchi, nommé Attilius, avait fait bâtir un amphithéâtre en bois qui s'écroula pendant la représentation. 50,000 personnes furent tuées ou blessées. Scaurus, l'ami d'Auguste, en fit élever un en pierre, qui fut incendié sous Néron. Le Colysée, commencé par Vespasien et continué par Titus, est le plus célèbre monument de ce genre; il pouvait contenir jusqu'à 100,000 spectateurs.

L'amphithéâtre de Nîmes en contenait 24,000. Les villes de Vérone, de Capoue, élevèrent à leurs frais des monuments semblables.

La plupart des grands monuments élevés par des Romains sont dus à la munificence des particuliers; les empereurs y eurent naturellement la plus grande part : « J'ai trouvé Rome en briques, disait Auguste, et je la laisse en marbre. » Il y avait, parmi les citoyens opulents, un désir immense de contribuer à la splendeur et à la gloire de leur patrie. Pline cite entre autres un aqueduc et un canal à Nicomédie, un gymnase et un théâtre à Nice, un aqueduc de 5 lieues à Sinope : tous ces monuments ont été élevés par des particuliers, et le peuple en jouissait sans y avoir contribué. Il y avait des fortunes privées immenses, et on gagnait l'estime et la popularité en élevant à ses frais un édifice qui faisait l'orgueil de la ville.

Le nom d'Hérode Atticus est le plus célèbre en ce genre. Son père avait trouvé un trésor immense dans une vieille maison, et il voulut, suivant la loi romaine, en donner une partie à l'empereur ; mais celui-ci, qui était l'honnête Antonin le Pieux, refusa, et comme le trésor était si prodigieux qu'Atticus déclarait qu'il ne savait comment en user, l'empereur répondit : « Eh bien ! abuses-en ! ». Des constructions gigantesques s'élevèrent alors en Attique, en Épire, en Eubée, dans le Péloponèse, et dans bien d'autres endroits. Plusieurs villes de Grèce et d'Asie honorèrent par des inscriptions celui qu'elles appelaient leur patron et leur bienfaiteur.

Les municipalités rivalisaient de zèle pour rendre célèbre leur cité par la beauté de ses monuments, et ne voulaient pas rester en arrière des particuliers. On peut juger de l'opulence des villes romaines par les débris qui en restent. Onze villes d'Asie se disputèrent l'honneur d'élever un temple à l'empereur, et le sénat fut chargé de choisir entre elles. Laodicée, qui fut rejetée une des premières comme étant trop pauvre, étale aujourd'hui l'immensité de ses ruines, et on se demande avec stupeur ce que devaient être Pergame, Smyrne, Éphèse, Antioche, Alexandrie. D'immenses et magnifiques routes, partant du milieu de la place de Rome, allaient dans toutes les directions, et tous les pays que baigne la Méditerranée étaient sillonnés de chemins tellement solides, que 18 siècles n'ont pas suffi pour en effacer la trace. Aussi, longtemps encore après l'invasion des barbares, les peuples se souvenaient de la domination romaine, comme d'une époque de prospérité inouie, que les malheurs du moyen âge n'étaient pas propres à faire oublier.

Appareils. — Le système adopté par les Romains pour leurs constructions est assez varié. Quelquefois l'intérieur des murs est composé de cailloux irréguliers et noyés dans du mortier, et l'extérieur, de briques triangulaires dont l'angle aigu est tourné en dedans. D'autres fois, les pierres étaient taillées carrément et disposées de manière à ce que la ligne des joints formât une diagonale, ce qui donnait au mur l'apparence d'un damier. C'était le système le

plus usité du temps de Vitruve. On appelle appareil allongé, celui dont les pierres ont une surface plus étendue dans le sens horizontal que dans le sens vertical; grand appareil, celui qui se compose de pierres de taille posées par assises égales; petit appareil celui où les parements de mur sont formés de petites pierres symétriques à peu près carrées; appareil moyen, celui dont les pierres sont d'une dimension variable. En général, les briques jouent un grand rôle dans la maçonnerie romaine.

Ordres, arcades. — Les trois ordres grecs sont le *dorique*, l'*ionique* et le *corinthien*. Mais dans les monuments romains il y en a deux autres qui sont le *toscan* et le *composite*. L'ordre *toscan*, qui paraît être d'origine étrusque, n'est qu'une reproduction abâtardie du dorique grec : il a été fréquemment employé dans les monuments de la république romaine. Mais ensuite on l'a trouvé trop simple, et passant d'un excès à un autre, on a adopté l'ordre composite, qui est une variante du chapiteau corinthien dans lequel entrent les grandes volutes ioniques. Le toscan et le composite ne forment donc pas des ordres particuliers, ils ne sont en réalité que la transformation des ordres grecs.

Mais ce qui appartient bien aux Romains, c'est l'*arcade* : on appelle ainsi une construction qui se termine en dessous par une surface courbe, et qui décrit, dans l'antiquité romaine, un demi-cercle exact. Les pierres dont l'arc se compose ont reçu le nom de *voussoirs*, et le voussoir qui est au milieu de l'ar-

cade s'appelle *clef*. L'arcade est elle-même supportée par des piliers carrés qu'on nomme *pieds droits* ou *jambages*. Au milieu, et au devant du *pied droit*, on met souvent une colonne ou un pilastre. Mais la plate-bande grecque fut presque toujours employée dans les monuments religieux.

Temples. — Les temples romains présentent à peu près les mêmes dispositions que ceux des Grecs. Nous nous contenterons donc de citer ceux qui diffèrent des monuments dont nous avons parlé à propos des Grecs. Le Panthéon d'Agrippa à Rome est encore debout, grâce à sa disposition qui a permis de le convertir en église. Il s'annonce par un portique de huit colonnes de face qui soutiennent un entablement et un fronton. L'intérieur du temple est un cercle parfait, et c'est de sa forme ronde qu'on l'appelle vulgairement la *rotonde*. Cet édifice est un des plus beaux que nous ait laissés l'antiquité.

Le sanctuaire de la Sibylle à Tivoli est un temple absolument rond; ses vingt colonnes reposent sur un soubassement continu, et on y entre par une porte qui s'élève de quelques marches. Le petit temple de Vesta à Rome est un autre exemple très-célèbre de temple rond.

Nous avons en France plusieurs temples romains, mais le plus connu et le plus beau est la *Maison carrée* de Nîmes. On dit que Colbert avait l'intention de faire emporter pierre à pierre cet édifice pour embellir les jardins de Versailles. C'est qu'en effet tout est admirable dans ce petit monument, qu'on peut regarder

comme un des chefs-d'œuvre de l'architecture romaine sous l'empire. Le temple de Nîmes, consacré aux petits-fils d'Auguste, est aussi ancien que l'ère chrétienne. Il est d'ordre corinthien, et enrichi d'une profusion d'ornements qui sont d'un goût exquis : sa forme est rectangulaire. Il en est de même du temple qu'on voit à Vienne, en Dauphiné, et qui était dédié à Auguste et à Livie. C'est aussi un édifice corinthien très-remarquable, mais moins bien conservé que la *Maison carrée* de Nîmes.

Forum. — Le Forum chez les Romains était le lieu consacré aux marchés, aux transactions de commerce, à la justice, aux affaires publiques, au culte religieux, etc. C'était une grande place toujours entourée par les principaux édifices de la ville, cours de justice, basiliques, temples, et par de spacieuses colonnades d'un ou de plusieurs étages dans lesquels les marchands, les banquiers, les usuriers, avaient leurs comptoirs et faisaient leur trafic. Toutes les villes avaient un forum, mais celui de Rome était le plus important. Il n'en reste maintenant que les débris des édifices environnants et l'ancien niveau est enseveli sous une couche épaisse de terre et de décombres.

Basiliques. — La basilique est un vaste bâtiment qui servait pour les réunions de marchands, et pour le tribunal. C'était à la fois une bourse et un palais de justice. L'intérieur se composait d'une nef centrale et de deux ailes latérales séparées par une ran-

gée de colonnes. Cette disposition est celle qui a été adoptée par les églises chrétiennes des temps primitifs. L'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris peut donner l'idée de la forme générale d'une basilique.

Voies romaines. — L'importance donnée aux grandes voies de communication est un des caractères de l'administration romaine. D'une borne placée au centre de Rome partaient en sens divers les routes qui couraient aux trois mers et aux Alpes, et tous les pays soumis aux Romains étaient sillonnés de grandes routes qui semblaient des artères partant d'un centre unique. On nomme les Carthaginois comme ayant les premiers pavé leurs grands chemins. La voie Appienne, qui va de Rome à Capoue, fut la première grande route romaine. L'Empire les multiplia prodigieusement. En Gaule, Lyon était le centre où venaient converger toutes les routes. L'administration supérieure des routes n'était confiée qu'aux personnages de la première distinction.

En général les voies romaines se divisaient en trois zones : celle du milieu était bombée et pavée avec de grandes dalles parfaitement unies et reposant sur une solide maçonnerie. Les zones latérales étaient comme des trottoirs couverts de graviers. Aux voies principales aboutissaient des chemins de traverse, dits *agraires, privés, vicinaux*. De dix pieds en dix pieds étaient des pierres pour aider à monter à cheval : des bornes milliaires indiquaient la distance où on était de Rome, et des auberges placées à une demi-journée l'une de l'autre recevaient les voya-

geurs. Le gouvernement avait en outre des relais de poste pour le service de l'État.

Arcs de triomphe. — Ce sont les Romains qui ont inventé l'usage des arcs de triomphe. Ces édifices présentent la forme d'une grande porte sous laquelle le triomphateur devait passer. Les plus fameux à Rome sont les arcs de Titus, de Septime Sévère, de Constantin. L'arc de triomphe d'Orange, en France, est percé de trois arcades au-dessus desquelles règne un entablement supporté par quatre colonnes corinthiennes dont les deux du milieu sont couronnées par un fronton. C'est un des édifices romains les plus importants que nous ayons en France. Les arcs de Saint-Remi, de Carpentras, de Cavaillon, de Reims, méritent aussi d'être remarqués.

Les arcs de triomphe étaient généralement ornés de trophées d'armes, de Victoires portant des palmes, et de bas-reliefs relatifs à la guerre dont on voulait rappeler le souvenir. L'arc de Titus, qui fut bâti après la destruction de Jérusalem, renferme de curieux bas-reliefs dans l'un desquels on voit figurer, parmi les dépouilles enlevées aux vaincus, le fameux chandelier à sept branches, qui était renfermé dans le temple. Dans l'arc de Constantin on voit des bas-reliefs enlevés à celui de Trajan, car sous Constantin la sculpture était déjà tombée dans une barbarie complète.

L'institution du triomphe est une des plus caractéristiques de l'esprit romain et n'a jamais eu son équivalent en Grèce. Quand le sénat avait déclaré la

guerre à une contrée ennemie, le grand pontife s'avançait en cérémonie vers une colonne située près du temple de Bellone, et regardant vers les quatre points cardinaux, il lançait son javelot dans la direction de la nation qu'on allait combattre. Après la bataille, le général vainqueur envoyait une lettre couverte de lauriers au sénat, qui s'assemblait dans le temple de Bellone, pour décerner les honneurs du triomphe. Le triomphateur, le front couronné de lauriers, monté sur un char magnifique attelé de quatre chevaux blancs, était conduit en pompe au Capitole. Le sénat en corps, et une multitude de citoyens vêtus de blanc le précédaient. Devant son char, marchaient enchaînés les rois et les chefs ennemis qu'il avait vaincus. Deux grands bœufs blancs destinés au sacrifice les suivaient. Les rues étaient couvertes de fleurs odorantes, sur le passage du triomphateur, qui était suivi de ses soldats portant des lauriers. Quand le triomphateur arrivait au Capitole il prenait sa couronne et la posait sur la tête de Jupiter, protecteur de Rome.

Outre les arcs de triomphe, les Romains avaient un autre genre de monuments commémoratifs : les colonnes. Les plus fameuses sont la colonne Trajane et la colonne Antonine. La colonne Vendôme à Paris en est une imitation.

La colonne Trajane se compose de trente-quatre blocs de marbre parfaitement cimentés. Un escalier était pratiqué à l'intérieur, et elle était surmontée d'une statue colossale de Trajan, portant un globe d'or, dans lequel, dit-on, étaient renfermées ses cen-

dres. Elle est décorée d'une série de bas-reliefs représentant les exploits de Trajan et surtout sa guerre contre les Daces. Ces bas-reliefs, qui suivent une spirale, comprennent 2,500 figures, et forment une suite très-intéressante de marches, de combats, de campements, de machines militaires, etc. Ils sont rangés parmi les plus beaux ouvrages que la sculpture ait exécutés sous l'empire romain. La colonne Trajane a été élevée par l'architecte Apollodore de Damas. La colonne Antonine était un peu plus petite, et les sculptures sont moins bonnes que celles de la colonne Trajane. Aujourd'hui ces deux colonnes sont surmontées des statues de saint Pierre et saint Paul.

Aqueducs. — Les aqueducs étaient des canaux destinés à conduire une certaine quantité d'eau à travers des terrains inégaux. Ils étaient apparents ou souterrains, perçaient les montagnes et s'élevaient au-dessus des vallées, soit sur des murs bâtis en maçonnerie, soit sur des séries d'arcades. Les aqueducs présentaient des sinuosités multipliées et aboutissaient à un immense réservoir, où l'eau se divisait en trois parties, l'une pour les fontaines publiques, la seconde pour les thermes, la troisième pour le service des particuliers. Elle était répandue dans la ville au moyen de tuyaux en plomb ou en terre cuite. La charge de directeur des eaux était considérée comme une des premières de l'État : toute une légion de travailleurs était chargée de l'entretien de ces importantes constructions, qu'on range avec raison

parmi les plus admirables des Romains. A la fin de l'Empire, Rome recevait les eaux par quatorze aqueducs; l'Italie, les Gaules et l'Espagne en étaient richement dotées. Celui de Ségovie passe pour un des plus beaux : il en reste cent dix-neuf arcades et sa hauteur est de 102 pieds. Il traverse la ville et passe par dessus les maisons qui sont dans la vallée.

La France possède de nombreux restes des anciens aqueducs romains. Ceux de Coutances, de Saintes, de Luynes, de Vienne, de Néris, de Fréjus, offrent des ruines intéressantes. Celui de Saint-Just amenait les eaux du mont Pilate jusqu'au sommet des montagnes dominant Lyon. Celui de Jouy près Metz avait six lieues de longueur et passait sur la Moselle : il en existe encore des débris imposants. Mais le premier sans contredit est celui qui est connu sous le nom de *pont du Gard*. Ce célèbre monument n'est qu'une partie d'un immense aqueduc de 41 kilomètres de long, qui amenait à Nîmes les eaux de l'Aure et de l'Airan. Le pont du Gard se compose de deux rangs de grands arcs et d'un rang de petits arcs, tous à plein cintre. C'est le troisième rang qui porte le canal que recouvrent de larges dalles. La hauteur totale du pont du Gard est de 48 mètres au-dessus de la vallée au fond de laquelle coule la rivière du Gardon. Ce monument a été en partie détruit au v[e] siècle par les Barbares et a encore souffert de graves dégradations pendant les guerres de religion, mais il a été réparé au xvii[e] et au xviii[e] siècle.

Bains. — Les bains ou thermes sont peut-être les

édifices où les Romains ont déployé le plus de magnificence. Dans les thermes de Caracalla, trois mille personnes pouvaient se baigner à la fois, et il y avait seize cents siéges en porphyre ou en marbre. Les plus célèbres édifices de ce genre avaient conservé les noms de ceux qui les avaient fait bâtir, Agrippa, Vespasien, Antonin, Caracalla, Titus, Dioclétien, Constantin. La décoration de ces établissements était splendide. C'est dans les thermes de Titus qu'on a retrouvé le groupe du Laocoon, et dans ceux de Caracalla qu'on a découvert l'Hercule et le Taureau Farnèse, le Torse antique, la Flore et les deux Gladiateurs. Des statues, des bas-reliefs, des tableaux, ornaient les salles et les portiques dont le pavé était une admirable mosaïque. Les bains étaient d'un usage général à Rome, et comme l'entrée, pour laquelle on payait d'abord une faible rétribution, devint gratuite sous l'Empire, les pauvres y participaient aussi bien que les riches. Les thermes les plus complets se composaient de deux enceintes comprises l'une dans l'autre, et séparées par de belles promenades plantées de platanes et de sycomores. Les bains proprement dits occupaient le bâtiment du centre, tandis que les constructions extérieures renfermaient des portiques pour se promener, des salles pour la gymnastique, et une bibliothèque pour les philosophes et les savants.

Quand on allait au bain, on déposait ses vêtements dans une première salle suivie d'une autre où l'on se parfumait en entrant et en sortant. On se livrait à des exercices divers avant d'entrer dans le bain d'eau

chaude, qui était séparé du bain froid par une salle intermédiaire, où l'on restait quelque temps pour éviter le passage trop subit du chaud au froid. Il y avait en outre des salles où l'on se faisait suer : un bassin d'eau bouillante placé au milieu répandait des tourbillons d'une vapeur qui s'échappait ensuite par une ouverture du plafond : un bouclier rond qu'on manœuvrait à l'aide d'une chaîne fermait cette ouverture quand on voulait concentrer la vapeur, et laissait pénétrer l'air quand on avait trop chaud. Les salles des thermes étaient chauffées par un fourneau souterrain appelé *hypocauste*.

Il y avait, pour le service des baigneurs, une multitude de gens qui venaient exercer leur industrie dans ces vastes établissements. Dès qu'on entrait, ils venaient se proposer en foule pour garder les habits, pour parfumer, pour épiler, pour masser, car les frictions étaient très en usage à Rome. Des marchands de comestibles, de boissons, des pâtissiers et des confiseurs encombraient les portiques et les jardins où ils cherchaient à débiter leurs marchandises.

Il y avait des thermes plus ou moins somptueux dans toutes les villes de l'empire et on peut se faire une idée de leur grandeur par la salle qui subsiste encore dans les ruines des Thermes de Julien à Paris. La construction paraît remonter à Constance Chlore ; c'est le plus ancien monument de Paris. Ce vaste palais, où Julien fut proclamé empereur en 360, qui fut habité par Valens et Valentinien, et fut le séjour des rois de la première race, comprenait

avec ses jardins et dépendances, tout l'espace occupé maintenant par les quartiers des rues Hautefeuille, de l'École de Médecine et de Saint-André-des-Arts. Childebert se rendait, sans sortir de chez lui, jusqu'à l'abbaye de Saint-Vincent, aujourd'hui Saint-Germain-des-Prés. Il est probable que la nécessité de se défendre contre les incursions normandes obligea les derniers Carlovingiens à transporter leur résidence dans la cité. Une fois la dévastation du vieux palais commencée, les matériaux furent employés pour des constructions diverses, et il ne fut plus question de l'ancienne résidence des empereurs romains. A la fin du siècle dernier, la voûte romaine portait encore sur sa croupe un jardin chargé de vieux pommiers où l'on arrivait par une des salles du second étage de l'hôtel de Cluny, et ni le poids énorme des terres, ni l'infiltration des eaux, n'avaient ébranlé la solidité de cette voûte. Quoique nue et dépouillée, la grande salle des thermes, sur laquelle ont déjà passé quinze siècles, commande le respect et l'admiration par ses hautes voûtes et ses voussures hardiment projetées dont les retombées ont pour consoles des proues de navire, point de départ des emblèmes de la ville de Paris. Cette salle était le *frigidarium*, ou bain froid, vaste parallélogramme dont la hauteur est de 18 mètres, la longueur de 20, la largeur de 11 m. 50. Elle est accompagnée, du côté du nord, d'une pièce en saillie qui formait la piscine. Des arcades, bouchées de temps immémorial avec des matériaux antiques, et percées d'ouvertures pratiquées au xve siècle, ser-

vaient de communication avec les salles voisines. Le *tepidarium*, dont il ne reste plus que des murailles en ruines, était bordé de grandes niches disposées en hémicycle. Il se trouve du côté du boulevard Saint-Michel, où l'on voit aussi, en descendant quelques marches, une construction massive en briques plates dans un état de calcination remarquable : ce sont les fondations de l'*hypocauste*, où le feu entretenait le bain chaud. Des caveaux et des salles souterraines, dépendant du même édifice, forment un vaste réseau de constructions romaines qui embrassaient toute une partie du littoral de la rive gauche de la Seine. Les eaux qui alimentaient les thermes venaient de Rungis, à trois lieues de Paris, et traversaient le vallon d'Arcueil, sur un aqueduc dont le temps a respecté quelques piles et qui est cotoyé par l'aqueduc moderne.

Villas. — La villa était la maison de campagne des Romains. Les Grecs et les Romains aimaient le séjour de la campagne; mais pendant longtemps c'était une ferme ou une métairie, qui servait de résidence aux habitants des villes qui voulaient jouir de la tranquillité des champs. Plus tard ces habitations rustiques devinrent des résidences pourvues de tout le luxe imaginable et accompagnées de jardins immenses. Sous l'Empire romain, l'étendue des terrains occupés par ces parcs était telle que l'agriculture en souffrait.

Amphithéatres. — Si les théâtres sont, comme on

vu, d'origine grecque, les *amphithéâtres*, destinés aux combats d'animaux et de gladiateurs, sont d'origine étrusque. Mais ces combats qui, chez les Étrusques, étaient une coutume religieuse, ne furent pour les Romains que des fêtes sanglantes. Au reste ces jeux ne prirent de l'extension qu'avec l'empire.

Il n'y avait pas d'amphithéâtre à Rome avant Jules César : ce monument est celui qui caractérise le mieux l'époque impériale. Au temps de César même, l'amphithéâtre était en bois, et ne pouvait durer que le temps prescrit pour les jeux. Ce fut sous Auguste que fut bâti le premier amphithéâtre en pierre : ce n'est donc pas à la période républicaine qu'il faut rapporter ces jeux féroces qui ont déshonoré l'antiquité. En Grèce, ils n'avaient jamais eu lieu : la république romaine les supporta et l'empire les établit. « Le seul peuple, dit Chateaubriand, qui ait jamais fait un spectacle de l'homicide, est le peuple romain. Tantôt c'étaient des gladiateurs et même des *gladiatrices* de famille noble qui s'entretuaient pour le divertissement de la populace la plus abjecte comme pour le plaisir de la société la plus raffinée ; tantôt c'étaient des prisonniers de guerre... qui se massacraient au milieu des fêtes, la nuit, aux flambeaux, afin de désennuyer un Néron, et, mieux encore, un Vespasien et un Titus. Les panthères, les tigres, les ours, étaient appelés à ces jeux des hommes par une juste égalité.... Les festins particuliers étaient rehaussés par ces plaisirs de sang ; quand on s'était bien repu et qu'on approchait de l'ivresse, on appelait des gladiateurs. »

Les amphithéâtres ne furent dans l'origine qu'un vaste fossé creusé en terre et les spectateurs étaient placés en cercle sur des pentes gazonnées. Lorsqu'on voulut faire des édifices, leur plan présenta la forme de deux théâtres rapprochés par la base des demi-cercles : de là le nom d'amphithéâtre donné à ces constructions, et qui signifie théâtre d'un côté, théâtre de l'autre, double théâtre.

La façade extérieure des amphithéâtres était partagée en étages ornés d'arcades, de colonnes, de pilastres et de statues. Autour de l'arène étaient pratiquées les loges ou voûtes qui renfermaient les animaux destinés au combat. Elles étaient prises dans un mur qui entourait l'arène et sur lequel était pratiquée une avance en forme de quai, qui servait de promenoir et qu'on appelait *podium.* Entre le podium et l'arène, il y avait des fossés destinés à séparer les bêtes des spectateurs. C'est sur le podium qu'on réservait la place de l'empereur et des consuls. Au-dessus du podium, s'élevaient les gradins, en retrait les uns sur les autres. Les spectateurs y venaient du dehors, au moyen d'ouvertures appelées *vomitoria.*

Auguste assigna des places différentes aux hommes mariés, aux célibataires, aux jeunes gens et à leurs pédagogues. L'espace du milieu ou arène était couvert de sable pour affermir les pieds des gladiateurs et pour ôter plus promptement les traces de sang. Des canaux, pratiqués dans l'intérieur de l'édifice, distribuaient de tous côtés les émanations des liqueurs odorantes dont on les remplissait.

De grands mâts s'élevaient dans l'orchestre, et, retenus par des anneaux aux murs d'enceinte, servaient à fixer le *velarium*, immense voile tendu au-dessus des spectateurs pour les défendre contre le soleil ou la pluie. Cet usage fut introduit à Rome par Q. Catulus, et devint bientôt général. Le voile, qui dans l'origine était très-simple, devint très-riche par la suite et teint de diverses couleurs. Lucrèce décrit ainsi l'effet que produisait cette variété de couleurs : « C'est l'effet que produisent ces voiles jaunes, rouges et noirs, suspendus par des poutres aux colonnes de nos théâtres et flottant au gré de l'air dans leur vaste enceinte ; l'éclat de ces voiles se réfléchit sur tous les spectateurs. La scène en est frappée. Les sénateurs, les dames, les statues des dieux, sont teints d'une lumière mobile, et cet agréable reflet a d'autant plus de charmes pour les yeux que le théâtre est plus exactement fermé et laisse moins d'accès au jour. »

Il y avait deux sortes de combats : les combats d'animaux entre eux, ou d'hommes avec les animaux, et les combats de gladiateurs.

Les gladiateurs étaient le plus souvent des prisonniers de guerre. Ils étaient richement payés, mais plus souvent encore exploités, car des entrepreneurs les louaient pour les jours de fête. Pétrone cite un serment de gladiateurs, ainsi conçu : « Nous jurons de souffrir la mort dans le feu, dans les chaînes, sous le fouet ou par l'épée ; nous jurons, en un mot, quelle que soit la volonté d'Eumolpus, de nous y soumettre en vrais gladiateurs, corps et âmes. »

Le Colysée de Rome est le plus grand et le plus célèbre de tous les amphithéâtres. Il fut inauguré par des jeux qui durèrent cent jours. Er 405, Honorius abolit les combats de gladiateurs, comme incompatibles avec le christianisme, mais les combats d'animaux ne cessèrent qu'après le règne de Théo doric. Pendant les guerres civiles du moyen âge, le Colysée a servi de citadelle ; ce n'est qu'à partir du XIVe siècle que sa destruction commença, car on venait y prendre des pierres comme dans une carrière. La dévastation ne cessa qu'au XVIIIe siècle, quand Benoît XIV y éleva des chapelles, en souvenir des saints martyrs qui, dans ce lieu même, avaient versé leur sang pour la foi. Sans cette sage mesure, il ne resterait plus rien aujourd'hui de l'édifice le plus imposant que nous ait laissé l'architecture romaine.

Nous avons en France deux amphithéâtres très-remarquables, celui de Nîmes et celui d'Arles.

La façade des arènes de Nîmes était divisée en deux étages d'arcades et de pilastres. Il y a un pilier peu saillant formant contrefort entre chaque arcade du rez-de-chaussée, et au premier étage autant de colonnes engagées qui les surmontent. Ces deux ordonnances sont très-simples et donnent une grande sévérité à l'aspect architectural du monument. Quatre entrées, accusées extérieurement par des arcades, sont placées à l'extrémité de chacun des axes Construit sous Antonin le Pieux, au IIe siècle, l'amphithéâtre de Nîmes fut ruiné par Charles-Martel, qui voulait ôter aux Sarrasins la possibilité de

s'y défendre. On y a fait dans les temps modernes des réparations importantes. Trente-deux gradins, s'élevant jusqu'au mur de face, donnaient place à environ vingt mille spectateurs. Après avoir servi à sa destination première pendant toute la durée de la domination romaine, c'est-à-dire jusqu'au milieu du ve siècle, cet édifice devint une forteresse et fut ensuite envahi par une foule d'habitations particulières qui en avaient formé en quelque sorte un quartier de la ville : on y avait même fait une chapelle.

Les arènes d'Arles sont plus grandes que celles de Nîmes, mais moins bien conservées. Cet amphithéâtre avait 60 arcades dans son ovale et pouvait contenir vingt-cinq mille spectateurs. L'amphithéâtre d'Arles ne fut pas seulement le théâtre de ces scènes de meurtre qui faisaient les délices du peuple romain : il servit de citadelle aux habitants de la ville, au moment de l'invasion des Sarrasins. Pendant que la ville était livrée au pillage, les Arlésiens mirent leurs familles en sûreté dans les souterrains creusés sous l'arène. Quatre tours, d'une construction relativement moderne, placées aux entrées, attestent encore le caractère militaire donné au monument pendant le moyen âge.

Cirques, hippodromes. — Les cirques étaient destinés aux courses de chevaux et de chars. Ils étaient très-longs pour leur largeur, et formaient un demi-cercle à l'extrémité du fond : sur la partie de devant se trouvaient les barrières d'où partaient les rivaux

de course ; un mur étroit et bas, terminé aux extrémités par des colonnes et des autels derrière lesquels il fallait passer, partageait le cirque dans sa longueur. Les cirques étaient en outre ornés d'obélisques, de statues de divinités, etc. Les spectateurs étaient placés sur des gradins. Il y avait plusieurs cirques à Rome : les plus fameux étaient le *Grand Cirque* et le *cirque de Caracalla*, dont le circuit reste encore dans son entier. C'est un gros mur de briques dans lequel on remarque de distance en distance des arcades avec des portes bouchées. On a retrouvé aussi les bornes autour desquelles tournaient les chars.

Les chars s'appelaient *biges* quand ils avaient deux chevaux et *quadriges* quand ils en avaient quatre. Pour la course, il fallait faire sept fois le tour du cirque. On raconte qu'un empereur, voulant causer aux assistants une petite émotion, fit placer des tout petits enfants sur le passage des chars. Mais l'habileté des cochers fut plus grande que la cruauté de l'empereur, et bien que lancés à toute vitesse, ils se dirigèrent de manière à épargner la vie de ces malheureux, au milieu des applaudissements frénétiques de la foule. On voit ce fait représenté sur quelques bas-reliefs.

Théâtres. —Nous avons déjà parlé de l'origine du théâtre. Le premier théâtre en pierre qui fut bâti à Rome a été élevé par Pompée : il reste à peine aujourd'hui quelques vestiges de cet édifice, qui avait été en partie refait par Théodoric, roi des Goths. La

disposition du théâtre chez les Romains était à peu près la même que chez les Grecs. L'usage de mettre un voile immense, pour préserver les spectateurs des ardeurs du soleil, était général chez les Romains. On voit encore au théâtre d'Orange les trous qui servaient à faire passer les mâts à travers la corniche pour soutenir le voile. Ce théâtre est un des mieux conservés qu'il y ait en Europe. « Le mur de la scène, dit M. Mérimée, comme une haute tour s'élève au-dessus de tous les bâtiments modernes. Les gradins, adossés à la pente d'une colline, suivant l'usage constant des Romains, sont en grande partie détruits, mais partout encore très-reconnaissables. Le mur de la scène est mieux conservé : construit de blocs énormes, il a résisté à toutes les attaques des hommes et des éléments. Autrefois, il était décoré à l'intérieur de trois rangs de colonnes. Des deux côtés de la scène, deux corps de bâtiments avancés contiennent des salles spacieuses, des corridors, des escaliers, en un mot toutes les conditions accessoires d'un théâtre et nécessaires aux acteurs et aux machinistes. Toutes les parties de l'édifice, mais surtout le haut des murs de la scène, portent les traces d'un violent incendie. »

Tombeaux. — L'inhumation à Rome se faisait avec une grande solennité. Quand les parents avaient fermé les yeux du mort, on le lavait et on le parfumait : ensuite on le couvrait de ses plus beaux vêtements et on l'étendait sur le lit funèbre, dans le vestibule de sa maison, les pieds hors de sa couche, et

on lui mettait dans la bouche une obole pour payer le passage de l'Achéron. Dans les premiers siècles on enterrait les morts : plus tard l'usage prévalut de les brûler, mais on ne cessa jamais complétement d'enterrer. Les parents portaient le lit funèbre jusqu'au bûcher. Les musiciens, suivis des pleureuses, ouvraient la marche du convoi, qu'accompagnaient le maître des cérémonies et ses serviteurs, vêtus de noir. Les histrions et les bouffons venaient ensuite : ils avaient pour mission de jouer le personnage du défunt, d'imiter ses gestes et sa voix, de reproduire sa physionomie. Les parents et les amis accompagnaient le corps, autour duquel on portait dans des cadres l'image du mort et celles de ses aïeux, ainsi que ses vêtements attachés à de longues perches.

Arrivé au lieu de la sépulture, qui était toujours hors de la ville, on plaçait le mort sur le bûcher, et ses parents, après l'avoir embrassé une dernière fois, y mettaient le feu en détournant le visage. Alors on livrait aux flammes ses vêtements, les objets usuels qu'il avait aimés pendant sa vie, ainsi que des parfums. Les plus proches parents recueillaient ensuite les cendres, qu'on plaçait dans une urne. Le *colombarium* était un caveau de famille qui renfermait des urnes funéraires.

A l'extérieur, la forme des monuments funèbres était très-variée. Les *cippes* sont de petites colonnes rondes ou quadrangulaires, qui portent le nom et les qualités du défunt, et qui sont ordinairement surmontées de petits frontons, ou rehaussées de moulures. Les scènes sculptées sur les sarcophages sont

empruntées aux croyances des anciens. On n'y voit jamais de squelettes ou de têtes de mort, mais des génies funèbres dans l'attitude du sommeil, ou tenant un flambeau renversé, beaucoup d'allusions au mythe de l'Amour et Psyché, et plus souvent encore des scènes du cortége de Bacchus, dont la légende paraissait propre à exprimer l'idée que la mort est un sommeil. Bacchus, qui était le dieu des libations et des sacrifices, représentait par cela même, chez les anciens, l'idée de la résurrection : ses mystères, qu'on nommait orgies, se rapportaient au dogme de l'immortalité : « Nous qui sommes initiés aux mystères de Bacchus, dit Plutarque, nous savons qu'il y a pour l'âme une vie nouvelle au delà du tombeau. »

Dans le sarcophage de Bordeaux, au musée du Louvre, vous voyez dans le coin Ariadne endormie. Mais Bacchus arrive, suivi de son cortége de Ménades, de Satyres et de Centaures. La mythologie racontait qu'Ariadne, fille de Minos, abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos, y fut rencontrée par Bacchus qui l'épousa et l'associa à sa divinité. Cette femme, qui s'endort dans la douleur et se réveille pour devenir l'épouse d'un dieu, semblait une image de la résurrection et de la vie future. Quant à la fable de Psyché, nous l'avons exposée dans un autre chapitre, et nous n'avons pas à y revenir. Nous rappelons seulement, pour expliquer la répétition très-fréquente de ce sujet sur les sarcophages, que les malheurs de Psyché, ses courses à la recherche de son époux, sa descente aux enfers et son mariage, célébré au milieu des dieux de l'Olympe,

est une allégorie de l'épuration de l'âme par la douleur et la mort, de son union mystique avec l'amour divin. Cette allégorie paraissait tellement claire qu'elle a survécu à la chute du paganisme : on la voit représentée sur plusieurs tombeaux dans les catacombes de Rome.

Mais une des scènes le plus souvent représentées sur les sarcophages est empruntée aux mystères d'Éleusis. Nous avons parlé plus haut de ces mystères, et nous avons expliqué comment, par une association d'idées très-familière aux anciens, cette jeune déesse enlevée par le roi des morts et rendue plus tard à sa mère représentait non-seulement la graine ensevelie sous la terre à l'automne pour renaître et fleurir au printemps, mais aussi l'âme humaine passant par le tombeau pour arriver à la vie bienheureuse. Ce rapprochement se présentait d'autant plus facilement à l'esprit des Grecs, que deux mots presque semblables exprimaient dans leur langue l'idée de la mort et celle de l'initiation. « Mourir, dit Plutarque, c'est être initié aux grands mystères, et le rapport existe entre les mots comme entre les choses. D'abord des circuits, des courses, des fatigues, et dans les ténèbres, des marches incertaines et sans issue ; puis en approchant du terme, le frisson et l'horreur, et la sueur et l'épouvante. Mais après tout cela, une merveilleuse lumière, et dans de fraîches prairies, la musique et les chœurs de danse, et les discours sacrés et les visions saintes ; parfait maintenant et délivré, maître de lui-même et couronné de myrte, l'initié célèbre les orgies en

compagnie des saints et des purs, et regarde d'en haut la foule non purifiée, non initiée des vivants, qui s'agite et se presse dans la fange et le brouillard, attachée à ses maux par la crainte de la mort et l'ignorance du bonheur qui est au delà. » Nous avons cru nécessaire de nous étendre un peu sur la manière dont les anciens exprimaient dans l'art l'idée de l'immortalité de l'âme, parce qu'il serait impossible sans cela de comprendre les scènes représentées sur les sarcophages et sur les vases funèbres.

On trouve souvent dans les tombeaux les objets qu'avait aimés le défunt. Les hommes y reposaient avec leurs armes, les femmes avec leurs bijoux, les enfants avec leurs joujoux ; à côté des instruments qui indiquent les goûts ou la profession de chacun, on trouve des vases qui contenaient des comestibles ; c'est ainsi que dans un grand nombre de vases funéraires on a trouvé des os de volaille, des arêtes de poissons et des coquilles d'œufs.

Les tombeaux étaient quelquefois de véritables édifices. Le tombeau des Scipions est un hypogée taillé dans les flancs d'une colline, celui de Caius Sextius nous montre une pyramide ; mais de tous les tombeaux romains, les plus fameux sont ceux d'Adrien et de Cécilia Métella.

Le *château Saint-Ange* ou *mausolée d'Adrien* était un des monuments les plus remarquables de l'ancienne Rome. L'empereur Adrien le fit construire pour servir de sépulture à lui et à ses successeurs ; il voulait surpasser tout ce qu'avaient fait l'Égypte, la Grèce et l'Italie. Il le plaça près du Tibre, sur lequel il fit

jeter un magnifique pont qui le joignait à la ville. Ce monument était hors de l'enceinte de Rome, mais à une très-petite distance. Sur une base carrée d'une vaste surface, s'élevaient, en pyramide arrondie, trois ordres d'architecture, le tout en marbre de Paros. Chaque ordre se composait de colonnes de granit et de porphyre, qui formaient de superbes galeries, décorées de statues et de bas-reliefs. L'édifice se terminait par une riche coupole au-dessus de laquelle on voyait une pomme de pin en bronze doré, qui, suivant la tradition, aurait contenu les cendres de l'empereur. L'entrée du monument était en face du pont du Tibre ; de là, on passait dans une galerie haute et couverte, puis on arrivait par un escalier en limaçon, à la chambre du tombeau, qui se trouvait au milieu du bâtiment. Cette chambre est construite en pierres de taille, voûtée, et pourvue de grandes niches et de bancs pour recevoir les urnes cinéraires et les sarcophages. Les grands tombeaux élevés par les Romains ont eu une destinée assez triste. Constantin a porté le premier coup au mausolée d'Adrien, en le dépouillant de ses trois rangées de colonnes pour en orner l'intérieur de l'église Saint-Paul-hors-des-Murs. Plus tard, il fut employé comme forteresse contre les Goths, qui l'assiégeaient, et Bélisaire fit briser les statues dont l'édifice était décoré pour en jeter les morceaux sur les assaillants. Au VII[e] siècle, saint Grégoire le Grand érigea à son sommet une chapelle dédiée à l'archange saint Michel, en action de grâce pour la délivrance de la peste. Car au plus fort de l'épidémie, un ange était descendu du ciel,

s'était posé un moment sur le monument, et là, on l'avait vu remettre son épée dans le fourreau. La peste avait cessé aussitôt et c'est en souvenir de ce miracle que le mausolée d'Adrien s'est appelé château Saint-Ange. Au moyen âge, il devint la retraite de ces petits tyrans qui désolaient Rome. Boniface IX s'en empara, et aujourd'hui il sert de prison d'État.

Le tombeau de Cécilia Métella est le mieux conservé de toute la campagne de Rome. Les murailles, épaisses de trente pieds, sont composées d'énormes pierres. Dans l'intérieur, il n'y a d'autre vide qu'une salle ronde, absolument de la forme d'un pain de sucre, dont le sommet est maintenant à découvert. Le tombeau de Cécilia Métella, antérieur d'un demi-siècle à l'ère chrétienne, fut, comme la plupart des édifices romains, converti en citadelle au moyen âge, et on le mutila pour l'approprier à sa destination nouvelle. Au-dessus de sa frise élégante, on éleva une muraille crénelée et percée de meurtrières. Primitivement, l'édifice était terminé par une voûte surmontée d'une statue et entourée de plusieurs rangs de statues et de colonnes. Aujourd'hui le vieux mausolée n'est plus qu'une ruine que les voyageurs ne manquent pas d'aller visiter.

ITALIE

ART DOMESTIQUE

Visite a Pompéi. — Depuis le jour où on a découvert Pompéi, les fouilles avaient été conduites avec une lenteur désespérante, et Winckelman affirmait ironiquement que si on continuait de la sorte, tout ne serait pas encore déblayé à la quatrième génération. Il n'y eut vraiment d'activité que sous la domination française, et Murat fit même acheter tous les terrains qui couvraient Pompéi. Les Bourbons s'empressèrent de les revendre dès qu'ils furent réintégrés, et les fouilles s'arrêtèrent, ou du moins furent continuées d'une façon dérisoire : deux ou trois ouvriers piochaient et avaient ordre, quand ils trouveraient quelque chose, de le

déposer à un endroit désigné, en le recouvrant d'une légère couche de cendres. Quand une Altesse ou une Majesté venait visiter Naples, on la menait à Pompéi et on lui procurait le plaisir d'une découverte faite en sa présence. Toute cette comédie a cessé depuis que l'Italie est redevenue un peuple : les terrains ont été rachetés; un droit fixe, prélevé à l'entrée, forme un revenu qui aide à continuer le travail, et débarrasse le visiteur des mendiants qui l'assiégeaient autrefois. Tandis que les ouvriers bêchent, des nuées de jeunes filles, racolées dans les villages voisins, remplissent de terre et de cendres des paniers qu'elles emportent sur leurs têtes, jusqu'à l'endroit où le chemin de fer se charge de ces déblais.

Maintenant que nous avons payé nos 2 francs et passé le tourniquet, nous voici en pleine cité antique, et si vous voulez bien, je vous conduirai d'abord au Forum. Il faut avoir vu la place publique, avant d'entrer chez les particuliers. Mais d'abord vous voyez que la rue qui mène à la ville est bordée de tombeaux. Il en était de même sur la voie Appienne à Rome, et aux approches de toutes les villes antiques. La terreur de la mort est une idée particulière au moyen âge et que n'a jamais connue l'antiquité. Loin de chasser l'idée de la mort comme importune et effrayante, les anciens regardaient les tombeaux comme des lieux de promenades, et vous pouvez voir dans cette nécropole de Pompéi des bancs en forme d'hémicycle, où chacun venait s'asseoir en rêvant aux parents et aux amis qui ne sont plus.

Le Forum est une grande place, entourée des édi-

fices les plus importants de la ville : les temples, la basilique, les prisons ; c'est un centre d'affaires et de plaisirs, un lieu de réunion décoré de statues, et entouré de colonnades où se pressent les marchands affairés, où causent les oisifs, où chacun écoute et raconte les bruits de la cité, les nouvelles du jour. Voici d'abord le temple de Jupiter, où l'on a retrouvé des offrandes votives : vous voyez les bases de statues maintenant absentes, les colonnes cannelées en pierre de Caserte, et élevées de deux marches au-dessus de la place, les escaliers qui conduisaient à une galerie couverte où les femmes se promenaient. Voici maintenant le temple de Mercure et celui de Vénus, la patronne de Pompéi. Celui-ci avait un portique de 48 colonnes, dont plusieurs sont encore debout, et au pied du perron qui monte au temple proprement dit, l'autel où l'on apportait les offrandes de fruits, de gâteaux ou d'encens. La basilique répond à notre palais de Justice ; cet édifice a une grande importance dans l'histoire de l'architecture, et sa structure a servi de modèle aux premières églises chrétiennes. Le Forum comprenait donc tous les édifices publics de la ville, et des rues partaient de là dans toutes les directions.

Ces rues vont vous étonner par leur petitesse. Nous sommes habitués, depuis le dernier règne, à voir nos cités percées de rues très-larges. Les anciens avaient un système diamétralement opposé, et ce qu'il y a de curieux, c'est qu'ils invoquaient, pour faire leurs rues étroites, les raisons d'hygiène, comme nous les invoquons maintenant pour les faire larges. Aujourd'hui encore, nous voyons qu'en Orient on fait les

rues très-étroites : le point important, dans un climat chaud, c'est de se préserver de l'ardeur du soleil. Les rues de Pompéi étaient bordées de trottoirs élevés et très-étroits, pavés de dalles. Ces trottoirs sont coupés de bornes percées de trous pour attacher les ânes ou les bœufs qui, le matin, apportaient les provisions à la ville. La rue, pavée en gros blocs de lave, se creusait entre les deux trottoirs, et devait ressembler à un torrent après les orages un peu violents. Pour obvier à cet inconvénient, on voit, de loin en loin, un trottoir réuni à l'autre par deux ou trois grosses pierres qui permettaient aux piétons de passer à pieds secs, et laissaient des intervalles pour un cheval. Les ornières, fortement marquées sur les blocs de lave, indiquent la trace de lourds chariots venus dans la ville pour apporter des provisions, plutôt que de chars élégants destinés à conduire des promeneurs. Une autre preuve que peu d'habitants avaient leur voiture, c'est l'absence d'écuries et de remises. Il ne faut donc pas se figurer Pompéi comme une ville sillonnée de chars. Rome, dans le quartier du Champ de Mars, présentait une animation analogue à celle des Champs-Elysées de Paris; mais Pompéi était une ville de province, où les Romains venaient chercher le silence et le repos. Pour en finir avec les rues, je vous dirai que les eaux filaient le long des trottoirs par des rigoles qui les conduisaient dans un canal souterrain, et de là hors de la ville.

Les boutiques s'ouvraient sur la rue comme les nôtres : c'est généralement par l'enseigne qu'on reconnaît les marchandises qui s'y vendaient; quelque-

fois aussi c'est par des meubles particuliers à différents états. Le serpent (attribut d'Esculape) mangeant une pomme de pin, indique un pharmacien ; l'âne tournant un moulin, indique un meunier ; le marchand de vin se reconnaît par des hommes portant une amphore ; la laiterie par une chèvre en terre cuite. Dans la boutique du charron, on a retrouvé des marteaux, des tenailles, des essieux de voitures ; dans celle du barbier, on montre un siége très-curieux où s'asseyaient les pratiques. C'est dans la maison du médecin qu'on a retrouvé les instruments de chirurgie conservés au musée de Naples. L'atelier du sculpteur montre, outre les outils de sa profession, un grand nombre de statues inachevées. Les squelettes qu'on a retrouvés indiquent assez la fin tragique qui est venue surprendre ces malheureux au milieu de leur travail. Le marchand de couleurs a été un des plus éprouvés ; les 14 squelettes retrouvés chez lui sont sans doute ceux de sa famille et de ses ouvriers.

Il y avait aussi un grand nombre de marchands d'onguents et d'essences ; mais les plus nombreux étaient les marchands de comestibles. Chez un marchand d'huile on a retrouvé huit vases d'argile contenant des olives. Il y avait aussi un grand nombre d'établissements analogues à nos crèmeries ou à nos gargottes : c'est là que les prêtres vendaient les restes des sacrifices que les affranchis ou les ouvriers venaient ensuite consommer à bon compte. On a retrouvé des boulangeries très-intéressantes, à cause des fours : l'un d'eux, hermétiquement fermé, n'avait

reçu aucune cendre, mais renfermait quatre-vingt-un pains parfaitement rangés dans l'ordre que leur avait donné le boulanger, le 23 novembre 79. Ces pains sont ronds et leur poids ne dépassait guère une livre.

Les boutiques occupaient le rez-de-chaussée des maisons dont elles formaient la partie extérieure. Quelques-unes communiquaient avec l'appartement du maître qui y faisait vendre ses denrées, d'autres étaient simplement louées et n'avaient aucune communication avec l'intérieur.

Les maisons n'avaient pas toutes des boutiques, et les murs sur la rue étaient couverts d'annonces de toute espèce : on en a retrouvé un grand nombre qui ont trait principalement à des locations d'appartements. Il y en a aussi concernant des récompenses pour des objets perdus, et des mots écrits à la pointe par des gamins du temps : *Un tel, voleur*.

On a donné différents noms aux maisons de Pompéi pour les distinguer les unes des autres : ainsi on dit la *maison de Pansa*, la *maison de Diomède*, la *maison de Salluste*, la *maison du poëte tragique*. Ces noms sont d'ailleurs tout à fait arbitraires ; ainsi la maison du poëte tragique est ainsi nommée parce qu'on y a retrouvé une peinture qui représente un poëte lisant, et une mosaïque figurant une répétition scénique. On n'a d'ailleurs aucune raison positive pour croire qu'elle a été habitée par un poëte, et même la quantité énorme de bijoux qu'on a retrouvés dans les fouilles, pourrait plutôt faire croire que le propriétaire était bijoutier ou orfèvre. On a retrouvé là des

colliers d'or, plusieurs bracelets imitant les replis d'un serpent, des boucles d'oreilles auxquelles sont suspendues des perles, une bague d'onyx gravée, représentant une tête de jeune fille, et ce qui est plus décisif, un grand nombre de coins et d'instruments en bronze et en fer. Néanmoins la première dénomination est toujours restée.

La *maison du poëte tragique* est une des plus précieuses pour les peintures qui la décoraient. Les chambres étaient fermées par des portes à double battant qui tournaient sur pivots. En entrant, on trouve une mosaïque représentant un chien avec l'inscription ordinaire : *cave canem* (prenez garde au chien). C'était une formule habituelle dans un très-grand nombre de maisons romaines. Cette maison était décorée de peintures représentant le mariage de Pélée et de Thétis, la séparation d'Achille et de Briséis, le sacrifice d'Iphigénie, etc. Les peintures sont très-nombreuses, et on les compte parmi les plus remarquables qu'on ait trouvées encore à Pompéi. Ce poëte ou ce bijoutier était assurément un homme de goût. Il paraît qu'entre autres animaux domestiques, il avait une tortue, car en découvrant son petit jardin, qui était entouré comme presque tous les jardins de Pompéi d'un péristyle composé de colonnes doriques, on a retrouvé sa carapace.

La distribution des maisons, quoique subordonnée à la fortune des habitants, se ressemble toujours beaucoup. Nous avons vu, en parlant des maisons grecques, que le gynécée ou appartement des femmes

était séparé de l'appartement des hommes. Chez les Romains, l'appartement était commun. C'est là, à notre avis, la seule supériorité des Romains sur les Grecs. En rejetant la polygamie orientale, les Grecs ont créé l'esprit de famille : mais ils étaient encore trop près de l'Asie, le gynécée en est la preuve. En associant pleinement l'homme et la femme, les Romains ont créé la vie conjugale, qui n'existait pas avant eux. Il n'y a plus d'appartements séparés parce que partout la femme est chez elle et peut dire à son mari : « Là où tu es Caïus, je suis Caïa. »

Quand on entre dans une maison romaine, la première pièce qu'on trouve est l'*atrium,* qui était le lieu consacré aux images de la famille et des ancêtres, et aux dieux domestiques. C'était une pièce rectangulaire qui le plus souvent avait une ouverture au centre avec un bassin dessous, pour recevoir les eaux de la pluie qui tombaient par l'ouverture. C'était donc une cour en même temps qu'une chambre.

On appelait la salle à manger *triclinium* parce qu'on avait l'habitude de ne placer que trois lits autour d'une table. Les Romains mangeaient à demi-couchés sur des lits. Ces lits étaient des sortes de sophas faits généralement pour trois personnes et il y avait trois lits autour de la table, dont le quatrième côté restait vide pour les besoins du service. Le nombre des convives, dans la bonne société, ne devait pas être moindre que celui des Grâces, ni excéder celui des Muses.

Avant de se mettre à table, chaque invité revêtait une toge blanche fournie par le maître de la maison,

quittait ses chaussures et tendait ses mains à de jeunes esclaves qui les arrosaient avec une eau parfumée. Ensuite on lui apportait une couronne de fleurs qu'il devait garder tout le temps du repas et avant de toucher aux mets, le *Père du festin*, c'est-à-dire celui qui reçoit, faisait une invocation aux dieux pour le bonheur de tous. Le repas fini, deux petits esclaves en tunique blanche apportaient sur la table les divinités protectrices de la famille, et chaque convive en partant leur faisait une libation en appelant sur la maison toutes sortes de félicités.

Dans les maisons élégantes, les esclaves chargés de servir à table devaient être jeunes et beaux, et en général tous du même âge. Ils portaient une tunique descendant un peu au-dessous du genou et tenaient un linge pour la propreté du service. La musique accompagnait ordinairement le repas. D'autres fois des baladins venaient faire des tours de force, ou bien des acteurs appelés *Homéristes*, se présentaient tout armés et jouaient un épisode tiré de l'Iliade. Sous la République, de jeunes garçons venaient, en s'accompagnant d'une flûte, chanter les exploits et les vertus des grands hommes : ce ne fut que sous l'Empire qu'on vit ces danses inconvenantes contre lesquelles les Pères de l'Église se sont tant élevés.

Mais de tous les usages relatifs aux repas, le plus curieux est celui des parasites, sorte de gens qui faisaient leur état de dîner en ville, et qu'on invitait pour divertir la société. Ils n'avaient pas les honneurs des lits, et se tenaient ordinairement sur des bancs. Il y avait trois espèces de parasites : les railleurs, dont

la profession était de railler sur tout, de raconter les nouvelles et de faire des bons mots; les flatteurs, qui devaient à tout propos faire des compliments ou trouver des mots aimables; et les souffre-douleurs, qui étaient spécialement chargés de supporter non-seulement les quolibets, mais encore les farces de toutes sortes et même les coups, pour amuser les convives. Les parasites allaient frapper de porte en porte pour offrir leurs services, ou bien quand ils apercevaient un citoyen opulent, ils l'abordaient en disant : « Je te salue, où allons-nous dîner? » Quand venait la saison où les riches Romains partaient pour la campagne, les parasites tombaient souvent dans un dénuement absolu.

Meubles. — L'usage des lits est très-ancien : il était commun aux deux sexes, et on le trouve chez les Grecs aussi bien que chez les Romains. Les hommes prirent avant les femmes l'habitude de se coucher au lieu de s'asseoir, et ceux de la côte de l'Asie Mineure avant ceux de la Grèce d'Europe. Hérodote dit en parlant de Polycrates, tyran de Samos, qui reçoit l'envoyé du roi de Perse : « Il était sur un lit de repos, dans l'appartement des hommes, le visage du côté du mur, et ne daigna point se tourner. » Les lits ne tardèrent pas à remplacer les anciens siéges, même à Sparte. Ces lits étaient des divans élevés, garnis de coussins moelleux et couverts de riches tissus. Ils étaient presque toujours très-simples dans leur forme générale, mais souvent très-ornés dans les détails. Le support, ce que nous ap-

pelons le bois de lit, était quelquefois en bronze, et garni d'ornements en ivoire, en argent ou en or. Des lanières croisées portaient les matelas, qui étaient recouverts de couvertures. Il y avait plusieurs espèces de couvertures : les plus estimées pour leur légèreté et leur finesse se fabriquaient à Sardes. Il y en avait qui étaient brodées, et d'autres dont le tissu était teint de diverses couleurs disposées de manière à former des dessins variés. Les villes les plus renommées pour la fabrication des couvertures étaient Sardes, Tyr, Sidon, Milet, et en Grèce, Corinthe, que sa position maritime avait de bonne heure initiée à toutes les industries de l'Orient.

Pour l'exhaussement de la tête on mettait des coussins, que les peintures de vases nous montrent tantôt arrondis, tantôt carrés comme nos oreillers, tantôt longs comme nos traversins, mais généralement recouverts du même tissu que les couvertures.

Les lits des anciens étaient souvent assez élevés : ils étaient alors accompagnés d'un marchepied ou tabouret qui était orné et travaillé avec une grande élégance.

Outre les lits de repos, les anciens avaient différentes espèces de siéges, qui répondaient à peu près pour l'usage à ceux dont nous nous servons aujourd'hui. Les dames se servaient fréquemment de chaises dont le dos était très-incliné en arrière, comme nos bergères. Il y avait également des chaises sans dossiers ni bras, sorte de tabourets dont se servaient les artisans, et sur lesquels on mettait un coussin. On en faisait beaucoup qui s'ouvraient et se fermaient

comme nos pliants. Il y avait des siéges extrêmement riches, incrustés de ciselures d'ivoire en creux ou en saillie et enrichis d'ornements d'or. Presque tous les siéges qu'on a faits en Europe depuis le commencement de ce siècle sont imités des chaises ou des tabourets antiques.

Les lampes forment une autre catégorie importante du mobilier antique.

Les lampes et les candélabres de l'antiquité offrent les formes les plus variées. Les lampes étaient faites généralement en terre cuite ou en bronze. Il y avait une infinité de modèles différents suivant le goût de l'artiste qui les avait fabriquées; la plupart des lampes étaient enrichies d'ornements délicats ou de modèles capricieux. La forme la plus générale était celle d'un bateau avec un manche à une extrémité, à l'autre un bec pour la mèche, et au centre un orifice pour verser l'huile. Quelquefois la lampe était pourvue de deux ou plusieurs mèches. Il y avait des pieds de lampes le plus souvent en métal, qu'on faisait très-courts lorsqu'on les destinait à être posés sur une table ou sur un meuble quelconque, mais qui d'autres fois reposaient sur le sol, et alors ils avaient une tige haute imitant la tige d'une plante, ou une colonne effilée, surmontée d'un plateau. Il y avait aussi des lampes qu'on suspendait au plafond au moyen d'une chaîne.

L'antiquité nous a laissé encore de magnifiques modèles de candélabres, tant en bronze qu'en marbre. Ces grands candélabres, toujours ornés de sculptures, étaient assujettis au sol, et placés soit dans les tem-

ples, soit en plein air, où ils servaient pour les illuminations.

On peut voir parmi les bronzes du Louvre, divers ustensiles de ménage tirés de Pompéi : il y a aussi des peintures, mais elles ne sont pas de premier ordre.

Costume. — Le vêtement de dessous dont se servaient les anciens était appelé *chiton* chez les Grecs et *tunique* chez les Latins. Ce vêtement n'était pas fendu par-devant comme le sont nos chemises d'homme, mais il était assez ouvert pour se passer comme les chemises des femmes modernes, et on le serrait au-dessus des hanches avec une ceinture. Quelquefois, la tunique était sans manches; à Rome, elle avait des manches très-courtes qui n'allaient pas jusqu'au coude. En Grèce, le chiton se portait sous la chlamyde.

La *chlamyde* était originaire de Thessalie. Elle consistait en un carré oblong d'étoffe, auquel on ajoutait, de chaque côté, un morceau triangulaire qui donnait à l'ensemble la forme d'un trapèze. On la portait de plusieurs manières différentes. Comme c'était un manteau court, on s'en servait beaucoup pour monter à cheval. La chlamyde est un vêtement tout à fait national pour les Grecs : les Romains ne l'ont jamais portée, si ce n'est dans des cas tout à fait accidentels.

Le *pallium* est la pièce principale du vêtement de dessus des Grecs, comme la toge l'était pour les Romains. C'était une grande draperie de laine, ayant la forme d'un carré ou d'un carré long. On le portait

ordinairement par-dessus la tunique; quelquefois on le fixait par une broche au-dessus de l'épaule. Souvent aussi on s'en enveloppait comme d'un grand manteau, et alors le pallium ressemble beaucoup, pour l'aspect, à la toge romaine. On a un exemple de la manière dont se portait le pallium dans la belle figure d'Aristide au musée de Naples. Le pallium est un vêtement porté par les femmes aussi bien que par les hommes.

Le *peplum* est un vêtement de femme qui a quelquefois la forme d'un manteau long et ample, et qui d'autres fois se rapproche de la tunique. Le peplum de Minerve était un morceau d'étoffe blanche, toute brochée d'or, sur lequel étaient représentées les grandes actions de la déesse. En général, les robes de femmes se composaient de deux pièces d'étoffe cousues ensemble et qu'on attachait sur les épaules par un ou plusieurs boutons, ou bien par des agrafes. La robe se passait par-dessus la tête. La ceinture se mettait au-dessous du sein, mais comme l'étoffe était ample, elle formait des plis extrêmement gracieux. La ceinture est quelquefois apparente et quelquefois cachée sous les plis de la partie supérieure de la robe, qui retombent par-dessus.

La *toge*, un des plus beaux vêtements qui aient existé, était propre aux citoyens romains. C'était un costume entièrement civil, qui ne se portait pas aux armées. Sa forme, étendue à plat, était celle d'un croissant dont la courbe n'était pas tout à fait circulaire mais un peu elliptique. La longueur était trois fois la hauteur d'un homme, prise des épaules jus-

qu'à terre. La largeur, à l'endroit le plus saillant de la courbe, n'avait qu'une hauteur. Pour se vêtir de la toge, on plaçait la partie droite sur l'épaule gauche, de manière qu'il tombât un tiers de la longueur en avant entre les jambes. Elle passait ensuite sur le dos, par-dessous le bras droit, et le dernier tiers de la longueur se rejetait par-dessus l'épaule gauche et retombait en arrière. La partie qui tombait par-devant aurait gêné par sa longueur ; aussi on la relevait de manière à former des plis sur le devant de la poitrine. On peut voir cette disposition au Louvre, dans les belles statues d'Auguste et de Tibère. La toge était plus ou moins légère suivant la saison.

La *prétexte* était une toge blanche bordée de pourpre, que portaient les pontifes et les magistrats. Le préteur qui allait prononcer une condamnation à mort quittait sa prétexte. Les jeunes gens qui entraient dans l'adolescence prenaient la prétexte, et c'était une grande fête dans la famille : mais ils la quittaient à dix-sept ans pour prendre la robe virile ou toge ordinaire.

La *stola* était l'habillement des dames romaines d'une condition élevée. C'était une sorte de tunique avec une bordure traînante, qui formait un grand nombre de petits plis et se terminait par une broderie. C'était la grande toilette des dames à Rome. Par-dessus la *stola* on mettait la *palla* qui était une espèce de manteau.

Les Grecs et les Romains marchaient ordinairement tête nue. Il y avait pourtant des chapeaux, mais qui sont rarement représentés dans la statuaire.

C'était avec les plis du pallium ou de la toge qu'on se couvrait la tête quand il pleuvait. On voit quelquefois, sur les bas-reliefs, le chapeau des bergers. En général, le chapeau des anciens avait des rubans, de manière à s'attacher sous le menton quand on le portait sur la tête, et à le rejeter sur le dos quand on voulait s'en défaire. Le chapeau qu'on voit à Mercure est presque toujours un chapeau de berger.

Presque toutes les dames, à Rome, portaient des voiles qui leur cachaient à moitié le visage. Pendant les grandes chaleurs, elles tenaient dans les mains, pour se les entretenir fraîches, des boules de cristal ou d'ambre jaune, et portaient autour du cou des petits serpents privés, en manière de collier, afin que le contact de ces animaux toujours frais entretînt sur la poitrine une fraîcheur agréable.

Sous l'Empire, les hommes rivalisaient de coquetterie avec les dames. On appelait *beaux* les jeunes gens qu'on qualifie aujourd'hui de gandins. Mais nos gandins pourraient bien paraître un peu rustres à côté des *beaux* de la Rome impériale. Un beau devait grasseyer en parlant, connaître le nom et l'histoire de tous les gladiateurs et de tous les coursiers du cirque et en parler à tous propos, avoir dans la démarche une allure rhythmée qui semblât réglée par la musique, ne jamais sortir sans avoir arrangé devant un miroir les plis de sa toge, et ne faire en parlant que des gestes prémédités, afin que le changement qui pourrait survenir dans les plis pût toujours être prévu et avoir été essayé. Mais ce qui assure aux

beaux de l'Empire romain une désolante supériorité sur les beaux d'aujourd'hui, ce sont les mains, les bras, les jambes, qui étaient polis à la pierre ponce, de façon que la peau ressemblât complétement à de l'ivoire et qu'on n'y vît pas trace du plus petit poil. Ce polissage de la peau constituait à Rome un état spécial et extrêmement lucratif.

« La chevelure d'une dame, dit Apulée, donne par elle-même tant de grâce, que malgré l'éclat des perles et de la pourpre, malgré la richesse de ses vêtements et la recherche de sa toilette, elle ne peut espérer de charmer ni de plaire, si sa coiffure n'est pas soignée. Il n'est rien de plus agréable que de voir les rayons du soleil se jouer dans les boucles d'une belle chevelure, ou jaillir en brillants reflets lorsqu'elle est opposée à la lumière. Quoi de plus beau que de voir ces ondes, mollement agitées par l'haleine des zéphirs, tantôt revêtues des teintes de l'or, ou de celles du miel de l'Attique et de la Sicile, et tantôt semblables au cou mobile et nuancé de la colombe, réfléchir le noir et l'ébène ou bien l'azur du ciel et de la mer ? »

Les Pères de l'Église s'élevèrent beaucoup contre les soins que les femmes donnaient à leur chevelure : « Quel avantage tirez-vous pour votre salut, dit Tertullien, de toutes les peines que vous vous donnez pour parer vos têtes? Pourquoi ne laissez-vous pas vos cheveux en repos ? Tantôt vous les pressez, tantôt vous les lâchez, tantôt vous les faites bouffer, tantôt vous les tenez abattus ; les unes prennent plaisir à les friser, les autres à les laisser flotter sur leurs épaules

par une fausse simplicité. Vous faites encore quelque chose de pis que cela : vous attachez à vos cheveux naturels je ne sais quelle énormité de cheveux étrangers, tantôt en forme de fourreau de tête, tantôt en forme de bourrelet. Je me trompe fort si ces manières ne combattent pas directement le précepte du Seigneur. Il a prononcé que personne ne pourrait rien ajouter à sa taille ; cependant vous appliquez des perruques élevées en rond sur vos têtes, comme si vous vouliez les armer de boucliers. Si ces énormités ne vous font pas honte, rougissez au moins de la faute que vous commettez en les portant. Ne parez pas vos têtes saintes et chrétiennes de la dépouille de quelques têtes étrangères, qui sont peut-être impures, malsaines, et peut-être condamnées aux peines de l'enfer, et ne souffrez pas que les vôtres, qui sont libres, soient asservies par tout ce vain attrait d'ornements profanes. »

Il y a eu plusieurs espèces de chaussures dans l'antiquité. On ne trouve pas de différence bien sensible entre les souliers des femmes grecques et ceux des femmes romaines, parce que les Romains avaient l'habitude, dans les questions de goût, de suivre toujours les modes des Grecs. En général, le soulier, ou brodequin, montait à droite et à gauche de manière à couvrir entièrement le pied, par opposition aux sandales ou aux pantoufles, qui ne le couvraient qu'en partie. Les chaussures des femmes allaient jusqu'à la cheville, et avaient des semelles et des talons bas. Il y avait, sur le cou-de-pied, une fente dans les côtés de laquelle passait le lacet ; l'empeigne

n'était pas divisé en deux pièces, comme cela arrivait dans les chaussures d'hommes. L'usage des sandales attachées par des courroies était aussi très-fréquent. Mais il est aisé de comprendre que la chaussure devait changer selon le temps qu'il faisait dehors. A Athènes, les personnes de distinction ornaient leurs souliers d'un croissant en or ou en ivoire, qui faisait l'office de nos boucles ; l'usage des demi-bottes en cuir, avec divers ornements, était aussi très-usité. Les dames se servaient de pantoufles dans leurs appartements et mettaient des bottines pour marcher dans les rues. Les chaussures que Phidias adopta pour la Minerve du Parthénon s'attachaient aux doigts du pied et au bas de la jambe. Elles furent très à la mode au siècle de Périclès.

DÉCADENCE

Après avoir étudié l'art antique dans son principe et dans ses manifestations, nous devons chercher quelle transformation d'idées a amené son déclin. Si nous avons commencé par parler des dieux, c'est que la pensée religieuse préside partout à la formation des types. Il ne faut pas regarder la décadence des arts comme un fait isolé ; elle se rattache à la décadence générale, et ce serait méconnaître l'esprit même de l'art que d'y voir autre chose que l'expression d'une civilisation. La civilisation tombe, l'art s'écroule avec elle.

La société grecque était essentiellement républicaine. Les cultes locaux disparurent à mesure que

les cités libres furent absorbées dans l'unité romaine. Le culte était mêlé à toutes les actions de la vie, et l'art était toujours associé au culte. Les villes étaient couvertes de statues consacrées aux dieux protecteurs des cités, et les habitations des particuliers possédaient les images des ancêtres honorés comme protecteurs de la famille. On rendait aux dieux des villes des hommages publics, et on leur adressait des vœux pour la prospérité de l'État; on faisait de même chez les citoyens en versant des libations pour le bonheur de la famille. C'eût été commettre une impiété, d'arriver dans un pays sans adresser des vœux aux divinités protectrices de la ville, et c'eût été violer l'hospitalité que de ne pas faire des libations en l'honneur de celui qui vous recevait. On offrait aux dieux les prémices du repas, et l'image des dieux était là pour les recevoir.

Toute société, toute civilisation repose sur la famille et la cité, et toute décadence a sa source dans la diminution de l'esprit de famille, dans l'affaiblissement de l'esprit public : aussi, quand la décadence se manifeste sur un point, elle se manifeste sur tous à la fois. A la fin de l'empire romain, on constate une diminution notable dans le nombre des mariages, et l'esprit public disparaît complétement sous le despotisme. Y a-t-il une opinion publique dans un temps où les soldats mettent officiellement l'empire à l'enchère, et où un sénateur, Didius Julianus, peut acheter la couronne deniers comptants? Le dédain du maître pour les sujets est le caractère de toute société où son pouvoir s'exerce sans contrôle, c'est-à-

dire où il n'y a pas de liberté. A Rome, la dégradation des mœurs, qui est toujours la compagne du despotisme, se trouva encore augmentée par les changements survenus dans les croyances religieuses des païens. Nul ne songe, au IIIe siècle, à invoquer l'austère Minerve, qui, du haut des acropoles, protégeait autrefois les cités grecques. Les dieux sensuels de l'Orient ont remplacé les anciens dieux de la Grèce.

Toutes ces divinités orientales qui font irruption dans le monde romain et se mêlent aux dieux de la Grèce, ont rarement un caractère plastique. Nous devons signaler celles qu'on rencontrera le plus souvent dans nos musées, et dont nous n'avons pas parlé plus haut, parce que leur type n'appartient pas à la grande époque. Nous avons déjà parlé d'Isis, la divinité égyptienne qui se confond souvent avec Hathor, et prend des cornes ou des oreilles de vache. Isis, qui est la lune, est naturellement la femme d'Osiris qui est le soleil. Aussi, quand Osiris meurt, c'est-à-dire quand le soleil se couche, Isis pleure, et ce sont ses larmes qui produisent le Nil. Orus, qui est le soleil levant, combat Typhon, ou l'obscurité, et Osiris revient à la vie. Mais ni Osiris ni Orus n'ont eu de type dans l'art gréco-romain, tandis qu'Isis a donné lieu à quelques belles statues toujours drapées, et elle a pris à la fin de l'Empire une très-grande importance. Au bas de ses statues on écrivait : « Je suis tout ce qui a été, tout ce qui est, tout ce qui sera ; nul mortel ne soulèvera le voile qui me couvre. » Isis, comme toutes les divinités à cette époque, prend un caractère

universel qui semble exclure les autres dieux. Mais dans les représentations, elle a moins d'importance qu'Adonis, le jeune dieu asiatique, qui fut tué par un sanglier. Mais il renaît à la vie avec les fleurs du printemps dont il est l'emblême. La grande fête d'Adonis durait deux jours : l'un pour pleurer sa mort, l'autre pour célébrer sa résurrection. Son culte avait lieu primitivement en Syrie, et fut très-suivi à la fin de l'Empire romain. L'art représente Adonis sous la forme d'un bel adolescent ; ses figures ne sont pas très-rares. Atys, le jeune berger phrygien, apparaît aussi quelquefois sous la même forme.

On verra fréquemment, dans nos musées, l'image mystique de Mithras. Le Louvre en possède un bas-relief tellement célèbre, qu'il est impossible de le passer sous silence, quoique ce monument, comme tous ceux de Mithras, appartienne à la décadence. Tout est symbolique et mystérieux dans les monuments de Mithras, et ses représentations sont de véritables énigmes, bien éloignées du sentiment plastique des Grecs. Au milieu d'une grotte, Mithras, vêtu du manteau flottant et du bonnet asiatique, pose le genou sur un taureau affaissé qu'il frappe de son poignard. Un chien lèche le sang qui sort de la blessure, en même temps qu'un serpent et un scorpion mordent le taureau. De chaque côté, un jeune homme, en costume asiatique, tient un flambeau; mais, d'un côté, la torche est droite, de l'autre, elle est renversée. Trois arbres fruitiers sont au-dessus de la grotte, où l'on voit aussi le char du soleil précédé d'un adolescent qui tient une torche droite, et celui de la lune

précédé d'un adolescent qui tient une torche renversée. La grotte hémisphérique est le symbole du monde terrestre ; le taureau, dont la queue se termine en un bouquet d'épis, représente la fécondité de la terre, et sa mort est une allusion à la fin de la belle saison. Le scorpion représente la constellation de l'automne, le chien les chaleurs de la canicule, le serpent la fin de l'été. Mithras est le dieu du jour, et les jeunes gens au flambeau sont les équinoxes du printemps et de l'automne.

Les bas-reliefs mithriaques sont très-nombreux et tous pareils. Ils sont curieux à étudier, parce qu'on y voit ce que faisaient les artistes grecs sous l'influence d'idées qui venaient d'une autre race. L'influence orientale commence avec l'Empire, mais quand vient le règne des princes syriens, c'est un débordement de magie et de mystères qui absorbe tout. Les camées deviennent des amulettes, les médailles des talismans ; la grave histoire, si claire avec Thucydide et Tacite, apporte son contingent à l'esprit du jour, et le merveilleux se glisse dans tous les récits. Dans cette invasion du génie asiatique, l'esprit de famille semble disparaître de la société, et on ne trouve partout que sensualisme effréné ou mysticisme exalté. La science et l'observation disparaissent derrière le surnaturel ; là où Aristote avait posé les principes de la science, les thaumaturges font descendre la lune et opèrent mille merveilles.

Cette invasion des religions orientales dans l'Empire romain avait arrêté l'essor de l'art, mais n'en avait pas fait disparaître les monuments. Isis, Adonis,

Mithras pouvaient prendre place dans le Panthéon de Rome. Lorsque Élagabale entreprit de fondre tous les cultes de l'Empire dans une religion unique, en subordonnant les dieux de la Grèce et de Rome au dieu syrien dont il était le prêtre, il ne proscrivait pas l'ancienne religion. Mais l'avénement de Constantin fut le signal d'une révolution religieuse bien plus complète. Le christianisme devint la religion de l'État, et à partir de ce moment l'ancien culte fut condamné et tous ses monuments durent disparaître. Ce fut l'arrêt de mort de l'art antique.

Nous avons raconté ailleurs la destruction des statues, nous n'avons pas à y revenir ici. La destruction des monuments se fit de deux manières. Sous Constantin, on commença à enlever des temples leurs colonnes et leurs ornements, pour bâtir les églises du nouveau culte. Mais les fameux édits de Théodose ordonnèrent une destruction systématique des temples sur toute l'étendue de l'empire. Le vieux philosophe païen Libanius adressa une supplique à l'empereur pour lui demander d'arrêter les destructions que le zèle des chrétiens multipliait partout. «... Vous avez permis que le feu sacré demeurât sur les autels, qu'on y brûlât de l'encens et d'autres aromates. Et voilà pourtant qu'on renverse nos temples ! Les uns travaillent à cette œuvre avec le bois, la pierre, le fer; les autres emploient leurs mains et leurs pieds : Proie de Misène! (proverbe grec qui signifie *conquête facile*). On enfonce les toits, on sape les murailles, on enlève les statues, on renverse les autels. Pour les prêtres, il n'y a que deux partis à prendre :

se taire ou mourir. D'une première expédition, on court à une seconde, à une troisième; on ne se lasse pas d'ériger des trophées injurieux à vos lois. Voilà pour les villes; dans les campagnes c'est bien pis encore! Là se rendent les ennemis des temples; ils se dispersent, se réunissent ensuite et se racontent leurs exploits; celui-là rougit qui n'est pas le plus criminel. Ils vont comme des torrents sillonnant la contrée et bondissant contre la maison des dieux. La campagne, privée de temples, est sans dieux; elle est ruinée, détruite, morte; les temples, ô empereur! sont la vie des champs; ce sont les premiers édifices qu'on y ait vus, les premiers monuments qui soient parvenus jusqu'à nous à travers les âges; c'est aux temples que le laboureur confie sa femme, ses enfants, ses bœufs, ses moissons..... »

Pendant ce temps, du fond des contrées lointaines, sortent des hordes innombrables d'hommes à demi-nus, chassant devant eux les populations. Ils traversent les fleuves sur leurs boucliers; ils arrivent montés sur des chevaux ou traînés dans des chars attelés de bœufs. D'abord on les achète à prix d'or; chaque parti les utilise à son profit et les emploie tour à tour. Stupéfiés à l'aspect de ces villes magnifiques, ils se font volontiers serviteurs, croyant à quelque chose de surnaturel. Puis, quand ils ont vu quel était cet empire vermoulu, ils se lassent de le défendre et préfèrent se le partager. Attila sème partout la ruine sur son passage et désole les villes et les campagnes. Puis c'est Alaric, et ses Goths, qui le premier souille la capitale du monde. Mais les Goths sont déjà en

partie chrétiens, et, dans le pillage, les églises du moins semblent avoir été respectées.

Mais voici venir Genséric et ses Vandales, qui de leurs cornes tirent des sons rauques, pour annoncer au monde l'heure la plus désastreuse de l'histoire. Cette fois, rien n'est respecté : pendant quinze jours et quinze nuits la Ville éternelle est à feu et à sang. Riches ou pauvres, païens ou chrétiens, hérétiques ou orthodoxes, il n'y a plus de différence, et tous, pêle-mêle, partagés ou vendus, sont réduits en esclavage. Ces barbares à cheveux roux, dont la puanteur épouvantait les Romains, s'endorment sur les frais gazons, à l'ombre des platanes, dans ces magnifiques jardins qui ne produiront plus que des ronces, et les filles des sénateurs leur versent le vin de Falerne dans des coupes d'or ciselées. Les païens, peu nombreux à cette époque, se lamentaient, disant que l'impiété des chrétiens était cause de tous les malheurs, et que les anciens dieux de l'Empire, qu'on avait abandonnés, savaient bien, eux, protéger les Romains dans les jours difficiles. La plupart s'enfuirent dans les montagnes, emportant quelque idole qu'ils cachaient dans les cavernes, et se livrèrent à un fétichisme de plus en plus grossier. Les chrétiens, dépouillés de tout, tournaient misérablement autour des églises dans les villes dévastées, pleurant et criant : « Nous avons Pierre, Paul et Laurent, qui sont ensevelis dans Rome, et pourtant Rome est saccagée. » Ce fut pour répondre à ces clameurs désespérées, qui devenaient inquiétantes pour la foi, que saint Augustin composa son livre de la *Cité de Dieu*.

Jamais désastre n'avait été plus grand ; toutes les provinces de l'Empire étaient parcourues par des hordes sauvages qui dévastaient tout sur leur passage, et quand elles étaient passées, il en arrivait d'autres. Les aqueducs, n'étant plus entretenus, cessèrent d'apporter l'eau dans les villes; les rivières, qui n'étaient plus endiguées par la vigilante administration des Romains, se répandant dans la campagne, y formaient des marais pestilentiels. Ces magnifiques thermes, dont les Romains étaient si fiers, devinrent, par leur solidité même, des repaires pour le brigandage pendant les guerres civiles. La vermine et la lèpre devaient être le partage de ceux dont les ancêtres aimaient à se parfumer dans des salles de marbre ornées des chefs-d'œuvre de l'art. Les ruines des anciens temples prennent aux yeux des populations un caractère sinistre, et la sorcière ose seule habiter ces débris qu'on dit hantés par les démons. Pendant mille ans, l'humanité devait ignorer qu'elle avait eu un passé dans l'histoire. La période historique qui commence après la chute de l'empire d'Occident s'appelle le moyen âge.

APPENDICE

LA MUSIQUE CHEZ LES ANCIENS [1]

Les modernes ne sauraient être accusés d'ignorance ni de froideur à l'égard de l'art antique. Ils en recherchent avec passion jusqu'aux moindres débris, qui sont religieusement conservés ; on va les admirer; nos artistes les imitent, tout le monde en parle. Mais par ces mots d'*art antique*, on n'entend que l'architecture, la sculpture et un peu la peinture : on ne pense même pas à la musique, de tous les arts le plus fameux et le plus aimé chez les anciens. Cette partie du génie grec a presque absolument péri, sauf quelques fragments trop peu nombreux et trop courts. Cela tient à la nature même de la musique, tout aérienne et sans corps, qui ne peut se fixer que

[1] Extrait de l'*Encyclopédie moderne*, publiée par la librairie Firmin Didot, sous la direction de M. Léon Rénier, membre de l'Académie des inscriptions et belles lettres, t. II, du *Complément*.

sur des matières assez périssables elles-mêmes, telles que le parchemin et le papyrus.

Les archives des temples, des théâtres, des Jeux pythiques et olympiques, les archives de Sicyone et des Panathénées dont parle Plutarque et où il avait beaucoup puisé pour écrire son *Traité de la musique*, tout cela est à jamais dispersé, depuis que ces institutions et ces monuments ont été détruits. Le christianisme choisit pour ses hymnes quelques-unes des mélodies païennes, et le reste alla au hasard. Le vieux système musical ayant été changé, ainsi que la notation (du moins en occident, depuis la fin du cinquième siècle), les manuscrits où était notée la musique antique n'eurent plus aucun sens ; aussi les moines et les copistes de l'époque barbare et du moyen âge, au lieu de les conserver et de les transcrire, les laissèrent se perdre ou les effacèrent pour employer le même parchemin à d'autres copies. C'est sur les palimpsestes qu'on a le plus à compter pour découvrir de nouveaux fragments; car nous ne pensons pas qu'on puisse se résigner à cette lacune de l'art antique. Il est impossible aussi que les explorations restent infructueuses dans les vieux couvents de la Grèce, au mont Athos, par exemple : la musique des Byzantins, malgré les modifications chrétiennes, avait gardé beaucoup d'analogies avec le système ancien (et ces analogies subsistent encore aujourd'hui) ; les manuscrits païens, étant là mieux compris, ont sans doute été mieux conservés. On retrouverait peut-être ainsi des hymnes de Terpandre, quelques compositions entières de Pratinas, de

Timothée, ou même un recueil complet de Pindare. Alors seulement on connaîtrait l'art grec sous toutes ses faces, la musique ayant, elle aussi, ses chefs d'œuvre à mettre en regard des bas-reliefs du Parthénon, des fresques de Pompéi, et des ruines monumentales de la Grèce et de l'Italie.

Mais suffit-il de retrouver des fragments de musique grecque pour qu'un musicien d'aujourd'hui les goûte aussitôt, comme on fait d'une belle statue que le premier venu peut d'abord admirer? Non; la peinture et la sculpture ne font que reproduire les formes des divers êtres et des divers objets de la nature, formes éternelles, qui ne varient guère. Mais le monde acoustique est beaucoup plus vague, et l'art des sons n'a cessé jusqu'ici de varier. Le plus émouvant et le plus agréable de tous les arts, celui qui cause le plaisir le plus vif ou les émotions les plus violentes, est en même temps le plus instable. On a peine à bien goûter, sans études préalables et sans certaines concessions, les œuvres de Gluck, de Rameau, de Lully; à plus forte raison celles qui sont vieilles de deux mille ans. D'ailleurs la musique grecque diffère profondément de la nôtre, comme on le verra dans l'exposition systématique de la théorie que nous allons essayer plus loin [1]. La théorie est complète; une dizaine de traités qui nous sont parvenus, avec d'importants passages de Platon, d'Aristote, de Plutarque, etc., suffisent à nous donner une idée vraie, par la théorie, de ce qu'a pu être

[1] Voir cette théorie dans l'*Encyclopédie générale* à la suite du présent extrait.

la musique ancienne, de ses conditions essentielles, de ses effets propres et de la beauté dont elle était susceptible.

Il ne reste donc plus qu'à grossir le trop mince recueil des fragments que nous avons de cette musique. Mais en l'absence de pièces, on ne doit pas s'empresser de juger, comme suffisamment informé, que la musique a été très-inférieure chez les anciens. Les plus profonds ont dit que cet art n'avait pu se développer que sous l'influence du spiritualisme moderne, et que l'antiquité matérialiste n'avait pu exceller que dans les arts plastiques, tels que la peinture, et surtout la sculpture et l'architecture.

Cette opinion exclusive nous semble imaginée tout exprès pour cacher un fait : il est vrai qu'il n'est parvenu jusqu'à nous que des statues et des édifices ; mais faut-il tourner un fait en principe d'histoire artistique? Le spiritualisme chrétien nous a donné le plain-chant, qui n'était qu'une simplification du système grec, et dont l'imposante monotonie ne convient qu'à l'Église ; et si depuis trois siècles la musique s'est tant développée pour la puissance expressive et la variété des moyens, ç'a été grâce à l'esprit classique de la Renaissance, aux efforts que firent alors les artistes érudits de l'Italie pour retrouver le drame lyrique des anciens, la tragédie chantée avec chœurs. Quant au *matérialisme* de l'antiquité, ce n'est pas en lisant Platon, Sophocle et Cicéron qu'on l'aperçoit, ni en contemplant la figure du Jupiter Olympien.

A-t-on besoin de preuves pour se persuader que

ce peuple si délicat a dû imprimer à sa musique le même cachet de pureté et d'élégance qu'à tous ses autres arts? Il suffit d'entr'ouvrir l'antiquité pour voir que les noms de Terpandre, de Pindare, d'Olympus, de Timothée, étaient au moins aussi illustres que ceux de Phidias et d'Apelles, et que la Grèce avait pour sa musique plus de vénération encore et plus d'enthousiasme que pour sa sculpture.

La musique était en quelque sorte partie intégrante de la religion par les chœurs de lyres et de flûtes, par les hymnes de toute sorte consacrées à toutes les fêtes et à tous les dieux ; les *dithyrambes* à Bacchus, les *eudromes* à Jupiter Argien, les *philélies* en l'honneur d'Apollon, les *chorions* pour la Mère des dieux, les *iules* au Printemps, c'est-à-dire à Cérès et à Proserpine, les *adoniques*, les *spondaules* exécutés pendant le sacrifice, etc. Elle était de toutes les grandes cérémonies publiques, telles que les fêtes d'Éleusis et les Panathénées fondées par Périclès pour célébrer en poésie et en musique les gloires historiques d'Athènes. Les Argiens allaient au combat au son des flûtes, les Gètes et les Crétois au son de la cithare, et les Lydiens au son des syrinx; presque tous en entonnant l'*Io Pœan* ou tout autre chant de guerre; chez les Lacédémoniens, c'étaient les *Embatèria* de Tyrtée. Quand Épaminondas fit construire la grande muraille de Messène, pour exciter l'ardeur des travailleurs, des musiciens exécutaient des airs de Pronomus, le plus grand compositeur du temps.

On peut dire que la musique partageait le premier rang avec la poésie dans les jeux publics ; il y avait

des luttes de chant, de flûte, de cithare, comme de poésie et de palestre; et encore la plupart des poésies étaient chantées, et tous les vainqueurs ensuite étaient célébrés par des odes en musique comme celles de Pindare. Les tragédies et les comédies même étaient musicalement déclamées, puisque la voix de l'acteur était doublée et soutenue par la flûte, chantées par endroits, comme nos récitatifs, et entremêlées de chœurs. Les oracles étaient chantés, et, dans les premiers jours de la Grèce, les lois même étaient chantées en public, ainsi que les poésies morales de Théognis, les vers dorés de Solon.

Enfin la musique avait si bien passé et pénétré dans les habitudes et les mœurs, qu'il y avait des *nomes*, c'est-à-dire de certains genres consacrés de chansons, pour toutes les occupations journalières, toutes les professions, toutes les émotions et toutes les circonstances : il y avait les *lityerses* des moissonneurs, les *iules* des metteurs en gerbes, les *bucoliasmes* des bergers, les *élines* des tisserands, les *himées* ou *épiolies* des meuniers, les *épilènes* des vendangeurs, etc., etc.; et même les *alètes* des mendiants et des vagabonds; puis les *scolies* ou chansons de table, les *eomes* et *hédycomes* pour les réjouissances, des chansons de danse ou *chorées*, et des danses très-diverses, des chants de douleur (*thrène*, *olophyrme*), ou de joie (*datis*), ou de victoire (*épinicion*); des chants de femmes ou *calyces*, des chants de jeunes filles ou *harpalices;* pour les noces, l'*hyménée* ou l'*épithalame;* des *catabaucalèses*, ou *nunnies* pour les nourrices; des *ialèmes* pour les funérailles.

C'est la musique, qui ainsi mêlée à la vie des Grecs, en a fait un peuple si poli et si doux; c'est elle qui a mis tant de charme dans la langue grecque, la plus mélodieuse que les lèvres humaines aient jamais parlée.

S'il est un délassement digne de l'homme libre, dit Aristote, c'est la musique. Les Anciens y voyaient en effet un élément nécessaire de leur éducation encyclopédique; et comme la musique y était liée à tout, aux mathématiques par les proportions de ses consonnances, à l'astronomie, à la philosophie, comme elle était liée aussi à la métrique, et par suite à la poésie et à la grammaire, à la danse et à la mimique par le rhythme, on la considérait volontiers comme le centre de l'éducation, à laquelle elle donnait son nom même, *musique*. Suivant Platon, la musique est la partie principale de l'éducation, parce que le nombre et l'harmonie, s'insinuant de bonne heure dans l'âme, s'en emparent et y font entrer avec eux la grâce et le beau. Dans son sens le plus général, le mot μουσική pouvait donc exprimer quelque chose comme ce que nous appelons la distinction; cette distinction consistant non pas en de petites convenances arbitraires, mais en des talents aimables, en de réelles qualités. Platon définit ainsi le mot *musique : l'imitation des meilleures mœurs et des meilleurs hommes*; et le musicien Aristide Quintilien, dans le même sens : *la connaissance de l'harmonie dans les formes et dans les mouvements*. Définirions-nous autrement la distinction?

Ne pas savoir chanter, ne pas savoir danser était

une honte. Thémistocle lui-même fut déconsidéré, regardé comme *grossier*, parce qu'il n'avait pu prendre à son tour la lyre, que les convives se passaient pour chanter à la fin des festins. Socrate se mit, dans un âge avancé, à étudier la musique pour parfaire l'éducation très-incomplète de son enfance. L'étude de la musique, outre le talent de chanter et de jouer de la lyre, procurait l'agrément de la voix, les intonations justes et expressives de la parole, l'art de la déclamation théâtrale, professorale, oratoire, déclamation beaucoup plus musicale que la nôtre, comme on sait. Outre le plaisir de la danse proprement dite (qui du reste était laissée comme métier public aux comédiens de profession, esclaves ou Asiatiques), l'habitude de la danse et de la mimique était pour les hommes distingués la grâce et la dignité de la démarche et du maintien, le geste oratoire, la convenance de tous les mouvements. Aujourd'hui toutes ces qualités de la voix, du geste et de la démarche sont bien négligées, parce que la vie de l'individu est trop inquiète et affairée, comme aussi la société a d'autres préoccupations plus pressantes. Mais dans cet heureux monde grec, il y avait assez de loisir pour qu'on pût songer à tous ces ornements de la vie.

La musique n'était pas un art frivole ; elle avait une importance qui éveillait la sollicitude des hommes d'État et des philosophes. Tous savaient la musique : Solon, Pythagore, Épaminondas, Platon, Aristote, Lucien, Plutarque. Les deux pères de la philosophie grecque sont même subtils sur ce sujet, et ne sont intelligibles bien souvent qu'à ceux qui

savent à fond la musique ancienne. Platon va jusqu'a déclarer que la musique est nécessaire à tout homme qui veut gouverner l'État. Cette opinion qui nous semble paradoxale, était fondée dans l'esprit des anciens sur une expérience historique. Si l'on comptait ainsi sur le pouvoir de la bonne musique pour l'édification et le maintien des mœurs publiques, c'est qu'on se souvenait qu'elle avait civilisé la Grèce à son époque barbare. Car c'est en ce sens qu'il faut entendre Amphion élevant les murs de Thèbes et Orphée adoucissant jusqu'aux bêtes féroces, et tant d'autres légendes qui entourent les origines de la civilisation hellénique.

La Fable attribue aux dieux l'invention de la musique, comme de toutes les choses belles et utiles. Minerve aurait inventé la flûte, le dieu Pan la syrinx, Mercure la cithare. Amphion, fils d'Antiope et de Jupiter, aurait appris de celui-ci le chant qu'il enseigna ensuite aux hommes; et Orphée aurait de même reçu les premières leçons de Calliope sa mère et de son père Apollon. Mais, pour nous en tenir aux données de l'histoire, il est probable que la musique ne consista d'abord qu'en un chant rude et naïf, qui n'était qu'une espèce de déclamation bizarre, avec quelques instruments de percussion, le sistre, le tympanum, les cymbales, comme on le voit dans la fable des Curètes ou Dactyles Idéens chargés d'élever Jupiter enfant. Mais tout cela s'adoucit vite sous un climat si heureux et chez un peuple si bien doué. Les Dactyles de l'île de Crète firent une incursion dans la

Grèce et policèrent un peu les peuplades naissantes. Les Thraces, de bonne heure civilisés, descendirent à leur tour en Grèce avec leurs chefs, Orphée, fils du roi thrace Œagre, et Musée, dont le fils Eumolpus établit les fêtes d'Éleusis dans l'Attique. A la même époque, c'est-à-dire au quinzième siècle avant Jésus-Christ, Cadmus, fuyant de Tyr avec la musicienne Hermione ou Harmonia, apporta les arts phéniciens dans l'Aonie ou Béotie. (L'Aonie, séjour mythologique des Muses et d'Apollon, semble avoir été le berceau de l'art grec.) C'est sous Cadmus que brillèrent, au rapport de Plutarque, le célèbre Linus d'Eubée, Olympus l'ancien, élève de Marsyas, qui lui-même était le fils et le disciple du Phrygien Hyagnis (cet Olympus, dit Plutarque, enseigna en Grèce la *crousis*, ou jeu des instruments à cordes); et Amphion, qui ajouta, suivant Pausanias, trois cordes aux quatre de la lyre primitive de Mercure; il avait appris en Lydie l'harmonie lydienne. Il semble donc que la musique soit venue à la Grèce de l'Asie Mineure, de la Phénicie, de la Lydie, de la Phrygie; mais, à côté de ces harmonies lydienne, ionienne, phrygienne, que le génie grec s'appropria, il y avait la vieille harmonie dorienne, autochthone, la seule véritablement nationale, et qui resta toujours la base du système grec. — Au quatorzième siècle avant Jésus-Christ, les plus fameux musiciens furent Philammon, qui fit les hymnes du temple de Delphes, Thamyris de Thrace, le plus excellent chanteur de son temps, dit Plutarque; Chiron, le maître d'Achille.

Le neuvième livre de l'*Iliade* nous montre Achille soulageant sa colère en chantant sur sa lyre des hymnes héroïques, pendant le siége de Troie, 1270 avant Jésus-Christ. Démodocus de Corcyre et Phémius d'Ithaque, contemporains de ce grand événement, furent des premiers qui le chantèrent; mais le plus grand des aëdes, Homère, ne vint que plus tard, dans la seconde moitié du dixième siècle. — Un peu après Homère, un peu avant Lycurgue, vers la trente-troisième olympiade, parut Terpandre d'Antissa, excellent chanteur et joueur de lyre, poëte et compositeur; son nom était dans l'antiquité le symbole du vrai style dorien, de la pure musique grecque. Son autorité était telle à Sparte qu'il y apaisa une sédition par les sons de sa lyre; au rapport d'Aristote, il augmenta le système, et créa la deuxième forme de l'heptacorde qui donnait l'octave; il composa de nouvelle musique sur les poëmes d'Homère. — Après Terpandre, il y eut Clonas, Polymnestus, Archiloque; au septième siècle, Arion de Lesbos, Alcmon de Sardes, Tyrtée, Alcée, Stésichore d'Himère, Sapho; au sixième siècle, Solon, Anacréon, Sacadas d'Argos, qui imitait le style d'Olympus, Théognis, Lassus d'Hermione, qui écrivit le premier sur la musique et donna des règles de composition, Crexus, Simonide, et, au début du cinquième siècle, Pindare.

Les premiers aëdes, à la fois poëtes, compositeurs, exécutants, étaient des personnages très-vénérés, comme les scaldes en Suède et en Irlande, comme les bardes en Gaule; leurs chants étaient consacrés à la

religion, à la louange des héros et des vainqueurs, à la vertu et au courage. Assurément ce qui donnait à cette musique des premiers temps ce caractère sacré, idéalement beau, ce qui lui permettait de produire de si grands effets avec des éléments encore très-simples et des instruments peu compliqués, c'était justement son alliance avec une poésie belle et pure. Voilà ce qui faisait l'admiration des philosophes et des hommes d'État pour cette musique qui avait civilisé la Grèce et l'avait longtemps charmée sans la corrompre. Mais peu à peu la musique et la poésie divorcèrent. Sacadas, le premier, en 582, lors du rétablissement des jeux Pythiques, se présenta pour jouer de la flûte seule, et remporta le prix. La musique s'émancipait par les instruments, le chant lui-même dut devenir plus purement musical, en dépit des philosophes et des poëtes, qui protestèrent longtemps contre cette révolte.

La musique, grâce à cette existence à part, se développa tout à l'aise, multiplia ses moyens, et atteignit matériellement à une plus grande perfection. Les représentations théâtrales qui commencèrent vers la fin du sixième siècle, y aidèrent encore. Mais ce progrès concordait avec la corruption des vieilles mœurs que l'antique musique avait contribué à édifier. Il ne faut donc pas trop s'étonner des efforts souvent arbitraires et puérils que faisaient les magistrats et les moralistes pour la conserver dans son vieux caractère sacré ; ils voulaient la rendre immuable, ils nommaient *nomes* ou lois tous ses airs ; toute innovation leur était suspecte. Boëce raconte

que, le célèbre Timothée jouant aux jeux Carniens, un des éphores vint lui couper quatre cordes qu'il avait ajoutées à sa lyre. Terpandre lui-même fut puni à Sparte pour avoir ajouté une corde. Phrynis subit plus tard une condamnation semblable. Pronomus fut blâmé d'avoir fait des flûtes où l'on pouvait jouer indifféremment sur divers modes. A Argos, un règlement des jeux publics défendait de se servir du mode mixolydien, et de plus de sept cordes à la lyre. On sait comme Platon épure sévèrement la musique pour l'admettre dans sa République idéale; il ne lui laisse que le genre diatonique, et les harmonies phrygienne et dorienne; Platon rapporte encore avec éloge cette maxime de Damon, qu'on ne peut faire de changement dans la musique, qui n'en soit un dans la constitution de l'État. Enfin Plutarque, au deuxième siècle de notre ère, attaque vivement la musique récente, établie depuis plusieurs siècles déjà, et en rappelle encore à l'antique théorie pythagoricienne et aux noms consacrés des vieux maîtres. Pour Plutarque, comme pour Aristoxène, contemporain d'Alexandre, les maîtres, les modèles sont Terpandre, Olympus, Pindare, Aleman, Lamprus, Pratinas, Dionysius de Thèbes. Cette période classique s'arrête à peu près au quatrième siècle avant Jésus-Christ. Mais les chants de ces vieux maîtres continuèrent à être connus, très-admirés, exécutés dans les cérémonies religieuses surtout; et il y eut encore des musiciens de bonne école qui en imitèrent la manière.

Les plus célèbres novateurs furent Lassus d'Her-

mione, au temps de Darius, fils d'Hystaspe, Crexus, au commencement de la guerre du Péloponèse, Pronomus (370 avant Jésus-Christ), qui commença à négliger les caractères traditionnels des harmonies et des nomes, Mélanippide, qui amollit la musique, Cinésias d'Athènes, Simmicius, qui donna trente-cinq cordes à la lyre, Épigonius qui en porta le nombre à quarante, Phrynis, Phyloxène, et Timothée de Milet, le premier musicien d'Alexandre. Plutarque dit de ces musiciens « qu'ils affectent le genre de musique qu'on appelle de son temps *humain et positif thématique*, » par opposition au vieux chant religieux et héroïque aux formes consacrées, « agréable aux dieux, » grave et simple, mais très-riche quant à la variété des rhythmes. Suivant lui, ce qui caractérise cette musique nouvelle, c'est l'abus du chromatique, la multiplicité des cordes et écarts de la mélodie, les mutations fréquentes, un chant déchiqueté, rompu, et mille agréments raffinés dans la mélopée. Il y a bien là-dedans un peu d'emportement, de sévérité philosophique, de vénération superstitieuse pour ce que les traditions ont consacré. Après tout, comme le remarque fort bien M. Th. Henri Martin, ni la lyre tétracorde de Mercure, ni même l'heptacorde de Terpandre n'étaient l'idéal des instruments ; et les chants à trois notes de Terpandre ne valaient sans doute pas ceux de Pindare et de Stésichore, ni ceux de Timothée et de Phyloxène, ces novateurs tant décriés.

En prenant un juste milieu entre cette aurore, si pure, mais un peu simple, de la musique grecque, et

le moment de sa décadence réelle, on peut dire que son apogée fut vers le siècle d'Alexandre, et, moins exclusivement, que sa plus belle période, ainsi que celle de la littérature et des autres arts en Grèce, va du cinquième siècle au premier siècle avant Jésus-Christ. Moins sacrée, plus humaine sans doute, la musique jouit alors plus librement de toutes ses ressources et de toutes ses qualités; elle est arrivée à maturité. C'est depuis le cinquième siècle à peu près que le système musical s'est trouvé constitué tel que nous le voyons dans les traités publiés par Meybaum et Wallis.

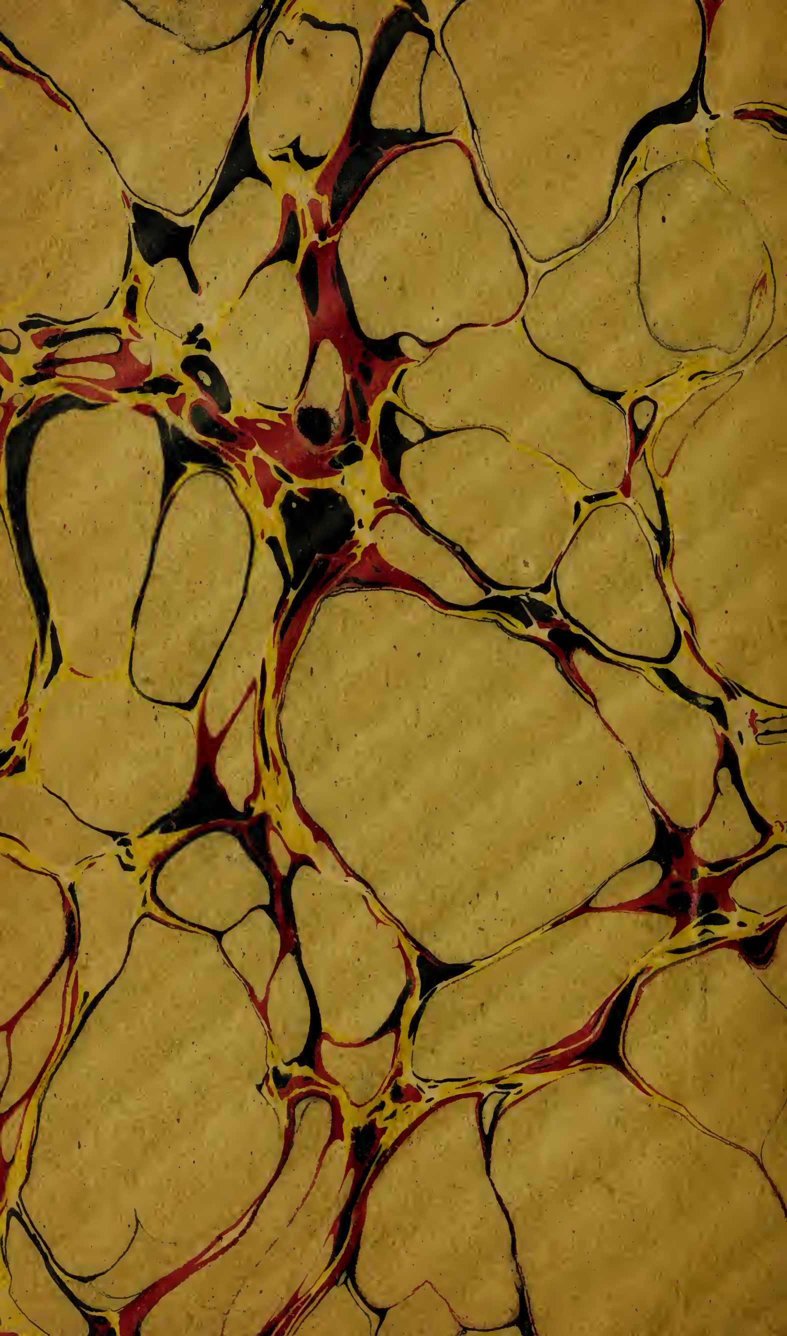
Il n'y a pas de musique latine. Les Romains n'étaient pas un peuple artiste. Ils n'ont eu d'abord un peu de musique que par les Étrusques, colonie lydienne qui avait gardé quelques souvenirs des arts de la mère patrie. On ne se forme pas une grande idée du chant des prêtres saliens qui dansaient en frappant sur leurs boucliers, ni du chant des frères Arvales. On voit que l'Étrusque Servius Tullius créa deux centuries de joueurs de cor et de trompette; il y avait aussi des flûtes pour les funérailles, puisque la loi des XII Tables en fixe le nombre à dix. L'invasion des artistes grecs et asiatiques commença de bonne heure; mais la musique était déjà en décadence dans leur pays. Rome les accueillit pour ses spectacles, et son esprit organisateur se plut à les classer en de grands troupeaux qu'on nommait les *collegia instrumentorum*. A la première naumachie, qui eut lieu au lac Fucin, César produisit 11,000 mu-

siciens et musiciennes, chanteurs et instrumentistes. Le nombre n'en diminua pas sous Auguste, qui donnait tant de spectacles. Tibère chassa tous les musiciens de Rome à cause d'un meurtre au théâtre; mais ils furent rappelés par Caligula, qui était lui-même chanteur, et qui avait pour favori un acteur-chanteur, nommé Nestor. Tout le monde connaît les talents et les prétentions de Néron; il logeait dans son palais son maître de lyre Terpnus; et il avait une bande de 5,000 musiciens attachée à sa maison. De temps en temps l'amphithéâtre s'emplissait d'une armée innombrable de musiciens de toute sorte qui concertaient ensemble. Le coup d'œil était grandiose, et le bruit bien plus encore; mais était-ce de l'art?

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Boulogne (Seine). — Imprimerie JULES BOYER.




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01047 0264

